

## كلمة العدد

أو التي يمكن أن تشغله ، موضوعات مثل : أزمة السينما والمسرح ، الحاجة إلى دار نشر للدولة ، حاجة الباحثين إلى التفرغ ، المشروعات الاقتصادية والثقافية الكبرى التي ترمع الجمهورية تنفيذها ، تخطيط سياساتنا التعليمية والثقافية ، موقفنا من التعليم عامة ، والتعليم الجامعي بصفة خاصة ، إلى آخر حشد كبير من الموضوعات التي نواجهها ، ولا بد من بحثها والوصول فيها إلى رأى .

وفي سبيل تنشيط البحث في هذه المشكلات المختلفة ، تشكر المجلة في الإعلان عن موضوع واحد كبير تطرحه للبحث مرة كل ثلاثة أشهر ، وتدعو الباحثين إلى تناوله من كل الزوايا ، على أن تقطيع البحوث بعد ذلك في عدد خاص من « المجلة » ، وعلى هيئة كتاب ، يكون هو عددنا القمصى ( ربيع السنوى ) . وعلى المدى ، يمكن لهذه الأعداد المتنازعة أن تكون نواة لسلسلة من الكتب تصدر عن « المجلة » ، وتلتقى مع مشروعات النشر الكبيرة التي تهتم وزارة الثقافة بتنفيذها .

ومن جهة أخرى ، سنحاول أن نصل « المجلة » بعشرات المئات من قرائها وبيديها في الوطن العربي الكبير ، أولئك الذين لا يقرءونها الآن لأنها لا تصل إليهم . قراء كثيرون نحن والقون من أنهم يؤيدون رسالتنا في : مراکش ، وتونس ، وفي الجزائر المجاهدة ، وفي اليمن ، والكويت ، والعراق ، وسوريا ، ولبنان .

وفي سبيل أن يصل صوتنا إلى هؤلاء ، سنطرق من الأبواب ما لم يتيها لنا حتى الآن طرقه .

\*\*\*

إننا نؤمن إيماناً كبيراً بأن القارئ العربي متعطش

في الأعداد القادمة من « المجلة » نسعى إلى زيادة وعيها بجمهور القراء ، وسنحاول أن نصل بها إلى فئات جديدة من المثقفين وطالبي الثقافة ، دون أية تصحية بمستوى المجلة الرفيع الحالي .

وفي هذا السبيل ، سنضيف أبواباً جديدة إلى « المجلة » : أبواباً للمسرح ، وأخباره ، ومشكلاته ، وطرأته ، في بلادنا وبلاد العالم الأخرى ، ولسينما ، والفنون التشكيلية ، وعلم النفس ، والعلوم الاجتماعية الأخرى ، وأبواباً لتقدم العلوم بصفة عامة ، وعلمى العليقة والفلك بصفة خاصة ، وذلك حتى يتابع قراؤنا ويفهموا طبيعة التقدم المذهل الذي يحققه الإنسان في هذا الميدان الأخير .

كذلك نأمل أن نضيف قريباً نصاً أدبياً أو علمياً كاملاً من النصوص العالمية والمحلية إلى كل عدد من أعداد « المجلة » . وسنبداً بنشر نصوص كاملة لمسرحيات عالمية ومحلية ، على أن تنشر المسرحية كاملة في العدد الواحد ، وفي صفحات متوالية ، يستطيع القارئ أن يفصلها بسهولة من العدد ، ثم يجلدها ويحفظ بها في مكتبته . وبهذا نوفر للقارئ ثقافة مسرحية واسعة بلا مقابل ، ونتعاون مع وزارة الثقافة في تنفيذ مشروعاتها ، ونعد أفق المجلة إلى أوساط أوسع ، من القراء والمثقفين ، كل ذلك في وقت واحد ، وينس التكاليف .

\*\*\*

ولن تقتصر « المجلة » على تلقى المواد التي يرسلها إليها الباحثون في الموضوعات المختلفة ، بل ستترجى هي بعض الموضوعات التي ترى أنها تشغل الرأى العام فعلا ،

لرخيصة التكليف، قوضع المستمعون مواد « الثقيلة » في المرتبة الثانية من إقبال الجماهير ، بعد أنجح برامج التسلية والترفيه !

\*\*\*

إن الدرس الذى نستخلصه من هذه الواقعة الهامة درس بالغ الأهمية بالنسبة لبلادنا ، فى هذا الظرف التاريخى الخطير الذى تمرُّ به . إن الجماهير تعرف حقيقة ما تريد ، وفيما نعرفه يكن الخير والأمل للجميع . فعلى القادة الثقافيين هذه الجماهير أن يتعرفوا على الحاجة الحقيقية للناس ، بدلا من أن يتخيلوا حاجات غير موجودة ، ويولِّوا ظهورهم لما هو قائم فعلا من حاجات ، لا تنتظر - كما يظهر - إلا قليلا من الجهد وقليلا من الالتفات .

لقد طالما قال بعض المشرفين الأهلين على المسرح والسينما إن الجماهير تشقى التفاهات ، وتبغض كل ما هو جاد ، فتبغضهم الناس بعضاً من الوقت ثم تركوهم فى منتصف الطريق : لا أرضاً قطعوا ، ولا مالا أبقوا . أما نحن ، فعازمون على أن نقطع الطريق كله ، ولو دميست منا الأقدام ، وتصبب العرق ، وجفَّت الحلق .

ولكننا لا نزع أن نستشهد بغير داع ! بل لنا لا نؤمن بأن هناك داعياً للاستهزاء ! بشئ من الصبر ، وكثير من الجهد ، وسعة الأفق ، والرغبة فى التعلم من الناس ، نستطيع أن نوصل رسالة هذه « المجلة » إلى أعداد أكبر من الناس ، تتولى هى - فيما بعد - حماية الرسالة ودعماها .

على الراعى

للتقافة ، والثقافة العميقة بصفة خاصة . وكل ما يقال عن انصراف القراء عن الثقافة هو حجة الكسالى والمغرضين الذين يروجون للسهل لأن الصعب فى غير متناولهم . وفى رأينا أن كل ما يحول بين القارئ العادى والإقبال على الثقافة هو عجزه عن الشراء ، وقصور فى طرق تقديم ألوان الثقافة إليه .

ولعل أوضح حجة ضد أنصار الثقافة الرخيصة النجاح الفائق الذى أحرزه البرنامج الثانى الذى تقدمه إذاعة القاهرة . ففى هذا البرنامج مواد « ثقيلة » حقاً ، بمعنى أنها تتطلب من المستمع قدرة كبيرة على التركيز والاستيعاب ، ومع كل هذا فإن مستمعى البرنامج يترابدون يوماً بعد يوم ، والعجب أن أشد علاقه تحمساً له هم أولئك الذين لم يسمعه قط ، وإنما سمعوا به ، أولئك الذين لا تصلهم مواد لأن الموجة المتوسطة الحالية قاصرة عن أن تبلغهم ، فهم يرون فقرات هذا البرنامج منشورة فى الصحف والمجلات ، فيرقعون الصوت عالياً مطالبين أن تمد إذاعة يدها حتى تصل هذه المواد إليهم .

لقد بلغ من قوة إلحاح هؤلاء على الإذاعة ، أن قررت تقديم البرنامج الثانى على موجة قصيرة ، إلى جوار الموجة المتوسطة . وبهذا ثبت للجميع ، معارضى البرنامج الثانى ومؤيديه ، أن الثقافة هى مطلب عزيز من مطالب شعبنا ، وأن عشاقها لا يعدون بالثلاث ، وإنما بعشرات الألوف ، وأنهم إن كانوا لا يطلبونها بالوفرة والإلحاح اللازمين فما ذلك لأن حاجتهم إليها غير موجودة ، وإنما لأن السبل إليها غير معبدة .

وقد جاء البرنامج الثانى فقدم للناس ثقافة عميقة

# الشعر العربي

## غناؤه ، إنشاده ، وزنه

بقلم الدكتور محمد مندور

### ◆ الغناء والشعر :

قال صاحب العقد الفرید : « زعمت للفلسفة أن التمتع بفعل في المنطق لم يقدر اللسان على استخراجها فاستخرجت الطبيعة بالألحان على الترتيب لا على التقطيع ، فلما ظهر عشقته النفس ومن إليه الروح ، ولذلك قال إقليدس : لا ينبغي أن تمتنع النفس من معايشة بعضها بعضاً » .

وفي موضع آخر يقول بأن الشعر في حاجة للألحان « لإقامة الوزن وإخراجها من حد الخبر » و « إنما جعلت العرب الشعر موزوناً لئلا الصوت فيه والدلّة ، ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كأنه الشعر » .  
وهذا نظراً صادق من وجهي النظر الإنسانية والتاريخية .

والذي لا شك فيه أن الشعر نغمات النفس وأن الإنسان منذ الأزل قد تغنى به ليستعين بموسيقاه على استفاد ما يستشعر من إحساس بل من معاني لا يستطيع الألفاظ أن تعبر عنها ، ولا أن توحى بها فهو « فعل في المنطق لم يقدر اللسان على استخراجها فاستخرجت الطبيعة بالألحان » .  
وتلك حقيقة من البهامة بحيث لا تحتاج إلى تدليل ، فالرجل القطري كرجل القرن العشرين قد تغنى بالشعر مسوقاً بوحى الطبيعة الإنسانية . ونحن كما يقول سان سانس Saint Saens « من المستحيل أن نتحدث بغير أن نغنى لا في الشعر فنسب بل في التثر أيضاً » . وما أن ترتفع صوتك أو تستثير عاطفة قوية حتى تأخذ في الإنشاد وإذا بك تغني دون أن تشعر تشبهاً تشبهاً بجزء من الحان » .

وإنما يختلف الناس أحياناً في نوع ما يعيهم إلى الغناء من عواطف فإذا كان اليوناني قد تغنى في « ناموس » Nomos أو « بيانه » Péan بمجد آلهته

فإن العربي بدوره كان « إذا نصب الأنصاب وصب عليها ماء الذبائح ليمنعها أن يفتن غناها في الأربع ما يسمونه » النصب » .

وكما كانت اليوناني أغاني يسر على إيقاعها في حفلاته الديئية Prosodion فكذلك العربي عرف أنواعاً من غناء السير فكان يقود ناقته عبر الصحراء على صوت « الحداة » ، فإذا طرب وورقت نفسه غنى « نصيباً » على نحو ما يفعل حول الأنصاب . وإذا جد به السير أو اشتد في السدو على ناقة سداً « أسند » أي غنى غناء ثقيل الترتيب كثير النغمات على نحو ما نخرج الناس ميمناً بدين أي على آيات شتى . حتى إذا أحس من ناقته خفة وسرعة في وقع القوائم « هزج » أي تدارك صوته في خفة وسرعة في غناء يشير القلوب ويهيج الحناجر .

والإنسان القطري شبيه بأخيه القطري وإن اختلفت بهما الأزمنة وبعدت البلاد حتى إننا لنجد العربي القديم يستدر بالغماء عطف آلهة الخصوبة والخبر كما يفعل اليوناني سواء بسواء . فالغنية عند العرب كانت تسمى الداجنة من « الدجج » وذلك لأنها كانت تغنى لتستدر المطر ، ولقد قالوا إن إحدى « الجرادتين » كانت تسمى « الشباد » والشباد « حافظ المطر » ، وهم يذكرون أنهما ما تغنيا لقوم عاد إلا حين حبس عنهم المطر .

كان هذا أيام القطرة ، ولكن الزمن سار سيرته ، وإذا بالغماء يصبح فناً له « أصله ومدنه في أمهات القرى من بلاد العرب كالمدية وغير وادي القرى وديعة الجندل واليمامة أي في جميع أسواق العرب » .

«الكيران» لما كانوا يسمون القينة «الكربية» نقلا عن الفارسية .

وهكذا أخذ يتكون فن خاص بالغناء تعددت طرائقه وتعددت آلاته : فبعد التشبب والخزج والسناد جاءت الأنواع الثمانية التي يوردها أبو العلاء المعري في الفصول والغايات : الثقيل الأول والثقل الثاني والرمل والخزج وخفيف كل منهما ، كما يوردها الخوارزمي في « مفاتيح العلوم » .

وإذن فالشعر عند العرب كالشعر عند اليونان لم يُخلق منذ نشأته إلا ليُغنى به ، ثم تطور الغناء إلى الإنشاد ، والإنشاد إلى القول ، والقول إلى القراءة الصامتة على نحو ما نفعل اليوم . وإنه في الحق لتطور عجب قد نفهمه عند اليونان حيث لم تصير الأمور في جمعها إلى ما صارت إليه عندنا . فهناك كان الشعر القصصي أول ما استغنى عن الموسيقى ، وذلك لبساطة أوزانه السداسية التفاعيل وأطوارها من بيت بيت ، ثم لحق شعر الإليجي والإيباب (١) في ذلك بشعر الملاحم لبساطة موسيقى هذين النوعين بساطة لم تنح للموسيقى المصاحبة مجالا ضروريا . وأما الأغاني على نحو ما كتب ألسيه وسافو مثلا فقد ظلت الموسيقى ملازمة لها ، وتنوعت الأوزان بتنوع تلك الموسيقى حتى وصلت إلى حد كبير من الغنى . وكان من الطبيعي أن يتطور الشعر العربي الذي هو شعر غنائي في مادته وموسيقاه على نحو ما تطورت أغاني اليونان . وهذا ما كان بالفعل في أول الأمر فإن الشعر العربي فيما يظهر من مراجعة كتاب « الأغاني » كان يغنى به أو يحفظه . وما لم يكن يغنى كان ينشد ، وما لم يكن ينشد كان يلقى ، وأما أن يُقرأ في صمت أو

ولا عجب أن يأتى الإسلام فيساعد على نموه . فالأذان غناء ، والتهليل والتلبية غناء . ولكم ردّد الحجاج « أشرك ثبير كيا نغير » وهم يفيضون إلى متى . ويبلغ النبي أن عروسا قد أهديت إلى يملها من الأتصار فيسأل : وهل بعثم معها من يغنى ؟ فإذا أجيب بالنفى قال : لم لا والأتصار قوم يعجبهم الغزل . ألا بعثم معها من يقول :

أتيناكم أتيناكم فحيثونا تحييمكم  
ولولا الحبّة السمرا \* لم تحلل بسواديكم

ما يذكرون بأناشيد الزفاف عند اليونان والرومان Epithalame .

والراجع أن نمو فن الغناء عند العرب لم يكن نموّا ذاتيا خالصا إذ تطرق إليه أثر أجنبي منذ الجاهلية ، ففي الشام حيث كان الغساسنة «فياركة» (١) لبيزطة كان الشعراء من أمثال النابغة وحنان يقدون إليهم منتقنين مجدهم فيجدون ببلاطهم ما استقدموا من قيان بيزطة يعزفن على الرباط (٢) . ولقد عرف اليونان أنواعا من أناشيد النصر ومناجيات المجد epinicia فلا غرابة أن يكون شعراء العرب قد استمعوا إلى بعض تلك الأناشيد وتأثروا بها .

وكذلك الأمر عند تخميين الحيرة الذين أكرموا وفادة النابغة وطرفة وعمر بن كلثوم وعدى بن زيد ، وعندهم ازدهرت أنواع من الألحان على ضروب من الآلات الفارسية الأصل كالصنج أو الخنك ثم الطنبور والعود يصنع من الخشب بدلا عن المزهر الذي كان من الجلود . وعندهم أخذ الحجاز العود الذي كانوا يسمونه

(١) جمع فيلاركوس Phylarkos أى رئيس قبيلة في العنى الاشتقائي . وقيل الاصطلاح حاكم مفوض من قبل إمبراطور بيزطة .  
(٢) جمع برط barbiton وهى آلة موسيقية وترية إغريقية تعرف بالريشة .

(١) شعر الإليجي elegie عند اليونان وسدته الوزن ، وأما موضوعاته فكانت متباينة من حاسة حربية إلى نظرات سياسية إلى آراء أخلاقية إلى رثاء وشكاة ... الخ .. وشعر الإيباب وسدته أيضاً وزن خاص . وأما موضوعه فهو الحياء .

ضمنا بتطويل ذال « ذَهَبَتْ » ولكنه يقول إن تطويل  
تاء « ذَهَبْتُ » إن حصل - وحصوله لا بد منه حتى  
« لا ينقطع اللحن والشعر » - اختلط هذا التعلق بلهجة  
النبط ممن كانوا يتكلمون العربية ، وكان العرب يعيون  
عليهم طريقة نطقهم .

وهنا نلمس حقيقة هامة هي التصوير Compensation  
الذي كان يذهب بأثر العلل والزخافات .

وقال أبو عبيدة « كان فحلان من الشعراء يُقَوِّيان :  
الناطقة وبشر بن أبي خازم . فأما الناطقة فدخل يرب  
فهاويا أن يقولوا له لحن وأكفأت ، فدعوا قينة وأمروها  
أن تغنى في شعره ففعلت ، فلما سمع الغناء :

أمن آل مية راح أو معتسدي  
عجلان فا زاد وغير مزود

وبان له ذلك في اللحن فظن لموضع الخطأ فلم يعد .  
وأما بشر بن خازم فقال له أخوه سواده : « إنك تقوى » .  
قال « وما ذاك ؟ » قال « قولك ( أمن الأحلام إذ صبحي  
نيام ) ثم قلت بعده : ( إلى البلد الشام ) فظنن فلم يعد » .

ومدلول هذا الخبر يتفق وسابقه ، ففي النص السابق  
رأينا كيف أن الغناء قد دلنا على ما يحدث بالفعل عند  
إنشاد الشعر إذ كان الغناء عند العرب كما كان الغناء عند  
اليونان يجري على نسق الكلام وعصاحية المقاطع . وهنا  
نراه يظهر نوع الحرف الصائت Voyelle في آخر  
البيت إذ يشيعه فيتضح الإقواء ، ولذلك استبدل الناطقة  
فها يقولون بشره السابق قوله « وبذلك تعاب الغراب  
الأسود » . وهذا الإشباع كان بلا ريب يحدث أيضاً  
في الإنشاد وفي الإلقاء ، وإنما جاء الغناء فأظهر الإقواء  
لأنه وصل بالكلم المشيع إلى كم أطول .

ان يوزن على الورق في أسباب وأوتاد وفواصل فنظر  
خاطي مثله مثل من يحصى على اسطوانة عدد دوائر  
التسجيل ليدرك ما بها من موسيقى أو من ينظر إلى تلك  
الأسطوانة محاولاً قراءة نغماتها .

كان الشعر العربي إذن يغنى أو يفشد أو يلقي ولكنه  
لم يكن يقرأ في صمت ولا يمكن أن يقرأ في صمت كما  
لا يمكن أن يغنى تقطيعه على صفحات الأوراق . فهذا  
التقطيع لا يبصرنا بشيء من موسيقاه .

#### ◆ الغناء وإقامة الأوزان :

قالوا سمع إسحق بن إبراهيم الموصلي إبراهيم بن المهدي  
وهو يتغنى بالشطر : « ذهبْتُ من الدنيا وقد ذهبْتُ  
مثنى » فقال : « لا يجوز في الغناء إلا أن تقل ذهبْتُ بالوزن  
فإن قلت ذهبْتُ ولم تعدا انقطع اللحن والشعر ، وإن عدتها قبح  
الكلام وصار على كلام النبط » .

ومعنى هذا النقد أن ما في الشعر من زخافات لا يـ  
من تعريفه عندما نتغنى بذلك الشعر ، بل عندما  
نشده . فوزن الشطر « فعول مفاعلين فعول مفاعلين »  
أي بزخافتين في فعولين الأولى وفعولين الثانية ، ولكنها  
زخافات في الكتابة فقط ، وأما في الغناء أو في الإنشاد ،  
بل في مجرد إلقاء هذا الشطر ، فالذي يحدث هو أن  
نموض الزخافتين : الأولى بتطويل تاء « ذهبْتُ » والثانية  
بتطويل ذال « ذَهَبْتُ » ، مع فارق واضح ، وهو أنهم  
في الغناء كانوا يطولون كثيراً هذين المقطعين المفتوحين  
القصيرين ، أما في الإلقاء أو الإنشاد فلا يكون التطويل  
بالنسبة نفسها ، إذ أن القصص لا تتركه الأذن ولا تتطلب  
تعويضه بإلحاح كما يحصل في الغناء (١) . وإسحق يسلم

(١) أضف إلى ذلك أننا في الإنشاد أو الإلقاء نستطيع أن نموض  
بطانة الوقت على السواكن ، وأما في الغناء الذي يقوم على الحروف  
الصائتة Voyelles فالتعويض يكون بتطويلها خاصة ، وهذا  
عندما نشد أو نلقى الشطر المذكور تطيل الوقوف على ياء « ذهبْتُ »  
الساکنة .

رباعى ، ثم مقطع قصير زائد قبل التضميل الأول .  
وهنا نحن بذلك إزاء شطرين مخضعان لقاعدة واحدة  
تجيز تلك الزيادة ومع ذلك نحس إحساساً لا يدفع بأن  
أحدهما مقبول والآخر تاب .

وفى هذا دليل على أن قواعد العروض عندنا وعند  
غيرنا قد بُنيت على منطق لا يمكن أن يكفى لإيضاح  
حقيقة الشعر وعناصره المركبة المتداخلة .

ولو أردنا تفسير هذا التفاوت بين الشطرين لوجدناه  
فى حقيقتين لابد من إيضاحها ، ففيهما سر من أسرار  
الشعر إن لم يكن سره الأساسى . وذلك لأننا لو نظرنا  
فى طبيعة التضميلين الأولين فى الشطرين من ناحيتي :  
المقاطع أولاً والارتكاز ثانياً لوجدنا أن «أمن آل مى»  
مكوّن من مقطع قصير مفتوح «أ» ومقطع مغلق «من»  
ومن آخر مغلق هو آل ومقطع طويل مفتوح «مى»  
(إذا اعتبرناه مكوناً من حرف صامتة *consonne*  
وحرف صائتة مزدوجة *diphtongue* وإن يكن الأصح  
الأنرى هنا حرفاً صائتاً مزدوجاً ، بل حرفاً صائتاً  
بسيطاً ، ثم حرفاً صائتاً *ae* ، وفى تلك الحالة يكون  
المقطع مغلقاً) .

ونتظر فى طبائع هذه المقاطع فنذكر أن المقطع  
الطويل المفتوح يمكن أن يقصر فى النطق دون أن تتغير  
دلالة الكلمة التى يدخل فيها على حين أن المقطع المغلق  
لا يمكن تقصيره لأن الحرف الصائت فيه قصير  
بطبيعته ، بل مغلول فى اللغة العربية (١) .

ثم إننا نعلم من مشاهدة لغتنا ظاهرة هامة خاصة  
بالارتكاز وتأثيره فى مقاطع اللغة ، وتلك الظاهرة هى تقصير  
المقطع الطويل المفتوح عندما يغادره الارتكاز إلى المقطع

(١) فى اللغة العربية لا توجد مقاطع مغلقة ذات حرف صائت  
طويل إلا فى حالات التثنية والتثنية ويسمى المذكر مثل  
نار بدلا من نار وعبدان وعبدون بدلا من عبدان وعبدون فالمقاطع  
*naar* و *daan* مغلقة طويلة الحرف الصائت ، وأما فيما  
عنا ذلك المغلقة دائماً قصيرة الحرف الصائت ، وهذا النوع أهمية  
كبيرة فى قواعد النحو والصرف .

وإذن فالغناء كما يقيم الوزن كذلك يظهر عيوب  
القافية ، والغناء إنشاد ملحن ، كما أن الإنشاد إلقاء  
منغم .

والأمر لا يقف عند «حد التعويض» و«إظهار  
عيوب القافية» بل يعمد إلى ما هو أدق فى الإدراك ،  
يعود إلى عملية «التعادل» وذلك عند زيادة بعض  
المقاطع على التفاعيل . ولتأخذ من تلك الزيادة ما ساء  
العروضيون «بالخزم» وهو فى تعريفهم من حرف إلى  
أربعة فى صدر الشطر الأول ، ومن حرف إلى حرفين فى  
العَصْبُ ، وهو علة غير لازمة .

ففى صدر الشطر الأول للبيت :

أمن آل مية رائع أو معتدى

عجلاً ذا زاد وغير مزود

نجد أن الميزة زائدة إذ بحذفها يكون الوزن من  
«الكامل» متفاعلاً متفاعلاً متفاعلاً ، ولو أننا  
وزنناه بالمقاطع لجاء ب/ ١١ ١١ ب/ ١ ب/ ١  
ب/ ١ - ١١ ب/ ١ (١) أى ثلاثة تفاعيل كل منها  
يتكون من سبعة أوتنة ثم من مقطع قصير زائد قبل  
التضميل الأول ، وهذه الزيادة ما يشابهها فى العرض  
اليونانى وهى المسماة بالـ *anacrouse* .

ونحن بالرغم من هذه الزيادة لانحس عندما نشد  
البيت بأى أثر لتلك الزيادة على حين يبدو الوزن  
ويثقل السمع فى شطر بشر :

أمن الأحلام إذ صحى نيام

وذلك أن به أيضاً خيماً هو زيادة همزة «أمن»  
إذ أن من الوافر : (مفاعلين مفاعلين فعول) وبالمقاطع  
يأتى هكذا : ب/ ١١ - ١ ب/ ١ ب/ ١ - ١١ ب/ ١  
١١ ب/ ١ أى ثلاثة تفاعيل : الأول والثانى سباعي والثالث

(١) الثلاثة ب رز المقطع القصير والملازمة - رز للمقطع الطويل ،  
وأما العلامات التى وضعناها فوق بعض المقاطع الطويلة فبرز للارتكاز  
*actus* : العلامة ١١ رز للارتكاز الأصل ، ١ رز للارتكاز  
الثانوى *actus secundaire*

من هذين المتكئين وما سبقها نستنتج :

١ - أن الغناء بالشعر كإنشاده وكإلقائه يقوم الأوزان بعمليات آلية يجب أن تدرس .

٢ - لفهم هذه العمليات يجب أن ندرس أصوات اللغة ثم المقاطع وطبائعها كما ندرس الارتكاز وقوانينه .

#### ♦ وزن الشعر العربي :

هذا وأوزان الشعر العربي قد وضع لها التحليل بن أحمد قوانين عمل فيها المنطق والقياس ، وجرى في ذلك إلى النهاية حتى لتنسب إليه دوائر تستنتج منها البحور آلياً .

وإنه وإن يكن من الثابت أن التحليل قد وصل إلى نتائج أمكن إلى اليوم الاعتماد عليها من الناحية العملية في وزن أبيات الشعر العربي كله ، وحصر أوزانها كلها ، إلا أن قوانينه لا تبصرنا بحقيقة الشعر العربي وعناصره الموسيقية ، ثم لها لا تدع مجالاً لفهمنا سبب حصر تلك الأوزان على ذلك النحو إذ ما هي العناصر التي تكون الوزن ، وبما يمكن أن تجتمع تلك العناصر في أوضاع ونسب أخرى فيكون من الممكن كتابة الشعر على أوزان جديدة .

نعم إن التحليل على حد قول ابن خلكان « كانت له معرفة بالإيقاع والنغم ، وتلك المعرفة أحدثت له علم العروض فلما فيها مقاربات في المأخذ » وهم يفسون إلى التحليل « كتاب في النغم » ، ولكن ذلك لم يمنعه من إعمال المنطق كما لم يمنعه على الوقوع على عناصر الشعر الحقيقية ولا على وحدة الكلام وهي المقطع .

والذي لاشك فيه أن التحليل قد أحس كما أحس العرب كافة بالإيقاع في الشعر العربي *rythme* ، ولا أدل على ذلك من قولهم « إن التحليل إنما اخترع العروض من مر له بالصفارين من وقع مطرقة على طست ليس فيها حبة ولا بيان يوثبان إلى غير سلبها أو يفران غير جرهمها » .

السابق عليه ، وذلك واضح في المجموع أمثال : مسامير ، ومفاتيح التي أصبحت « مسمر » و « مفتيح » بتقصير « ساء » و « ما » التي غادرها الارتكاز إلى المقطع السابق وفقاً لاتجاه لغوي موجود في لغتنا العامية *tendance linguistique* .

وما يصدق على اللغة من حيث ارتكازها للغوي وطبيعة مقاطعها ، يصدق كذلك على الارتكاز الموسيقي وطبيعة المقاطع في الشعر .

وهذا هو ما يحصل في شطر النافعة ، فإننا نجد أنفسنا بإزاء ارتكاز على « آل » هو الارتكاز الشعري الأساسي في هذا التفعيل ، ثم يأتي مقطع قصير زائد قبل « من » فيسمو الارتكاز إلى « من » وإذا بنا نقصر المقطع الطويل المفتوح « آل » التالي للارتكاز تمثيلاً مع ما يشبه الاتجاه اللغوي الذي أشرنا إليه فيما سبق ، وبهذا ننهي إلى إدخال المقطع الزائد في التفعيل دون أن نغير من كسبه الزمعي شيئاً . فنحن بتقصيرنا لـ ( آل ) قد رد دنا التفعيل إلى سبعة أوزنة ( أمن آل ) حيث *ب ب ١* .

وهكذا نفسر استساغة الإذن للشطر فقد أمكن هنا القيام آلياً عند إنشاد البيت بعملية تعادل ، كما نقوم في حالة النقص بعملية التعويض التي أشرنا إليها فيما سبق .

وأما في الشطر الآخر : « أمن الأحلام إذ صحبي نيام » ، فنحن نجد التفعيل الأول مع مقطع الزيادة مكوراً من : مقطع قصير مفتوح « أ » ومقطع قصير مفتوح « م » ومقطع مغلق « نك » ومقطع مغلق « أح » ومقطع طويل مفتوح « لا » ثم نجد أن المقطع الذي يحمل الارتكاز الشعري الأساسي هذا هو نكل وهو مقطع مغلق أي لا يمكن تقصيره ، ثم إنه ليس هناك مقطع آخر طويل قبله يمكن أن يسمو إليه الارتكاز الذي لا يقع كما هو معروف إلا على المقاطع الطويلة ، ولهذا امتنع القيام بعملية التعادل التي قمنا بها في الشطر السابق ،

وفي هذا إحساس واضح بالإيقاع الذي هو قانون الشعر العربي الأساسي . فكما تجتمع ضربات الحداد في وحدات تكون نسباً موقعة كذلك الأمر في اجتماع مقاطع الشعر العربي . وفي محاولة الخوارزمي ردّ أوزان الشعر العربي وألحانه في «مفاتيح العلوم» إلى تكررات تجتمع في وحدات أوضح دليل على تلك الحقيقة .

هذا وإن يكن من الثابت أن العرب قد ترجموا كتب موسيقيي اليونان كبطليموس وغيره من ألفوا في الألحان hermoniques ، وفي الإيقاع Rythmique فلمنه من الثابت أيضاً أنهم لم يعرفوا الشعر اليوناني ولا طريقة تقطيعه لأن ذلك ليس مما يترجم . وهم بوجه عام لم يأخذوا عن اليونان إلا الفلسفة على حين جهلوا الأدب لبعده عنهم وصدوره صدوراً وثيقاً عن دين مخالفة دينهم .

وإذا كان الخليل بن أحمد قد توفي سنة ١٨٠ هـ فإن وقاته تكون سابقة على عصر المائون عصر الترجمة . وإذن فلا بد لكي نثبت أنه قد تأثر بمؤلفات اليونان في الموسيقى من أن نتأكد أنه كان يعرف اليونانية ( أو السريانية ) وهذا ما لا سبيل إلى الجزم به .

ولو أن العرب كانوا قد عرفوا شيئاً عن أوزان الشعر اليوناني لرأيانهم يحاولون الأخذ بالمقطع كوحدة للكلام على نحو ما أخذ اليونان . وإن تكن ثمة صعوبة كانت تقوم بينهم وبين الوصول إلى نظام المقاطع . وتلك الصعوبة هي عدم رسم الحروف الصائتة القصيرة المسماة بالحركات في صلب الكتابة . ومن المعلوم أن اليونان هم الذين اخترعوا رسوماً للحروف الصائتة ، وأضافوها للحروف الهجائية الأخرى التي أخذوها عن الفينيقيين . ثم إن اللغة العربية ككل اللغات السامية تتميز فيها يبدو برجحان الحروف الصائتة فيها بدليل كثرة المقاطع المغلقة وقصر الحروف الصائتة في تلك المقاطع . وفي هذه الحقائق ما يفسر لإرجاع وحدة الشعر العربي إلى الساكن والمتحرك ، فهم لم يدخلوا في تلك الوحدات إلا الحروف

المرسومة في صلب الكتابة ، وعدوا كل حرف جزءاً من سبب أو وتد أو فاصلة . وهذا الفهم لا يرجع التقطيع إلى وحدة صحيحة . وذلك لأنه إذا كان ما يسمونه بالحركة يكون مقطعاً قصيراً مفتوحاً مثل « بَ ba » فإن الساكن لا وجود له مستقلاً وإنما يكون جزءاً من مقطع : من مقطع طويل مفتوح إذا جاء في أوله مثل « با ba » أو مقطع مغلق إذا جاء في آخره مثل « دَر dar » (١) ثم إنه إذا كان السبب الخفيف يكون مقطعاً مغلقاً مثل « لَم lam » فإن السبب الثقيل يكون مقطعين مفتوحين قصيرين ( أر-ra- ) والوند المجموع يكون مقطعين أولياً قصير مفتوح وثانيهما طويل مفتوح أو مغلق نحو « على la » و« عَلم lam » والرتد المرفوق عكس الوند المجموع من حيث المقاطع فهو مكون من مقطع طويل مفتوح أو مغلق ثم مقطع قصير مفتوح نحو « دَرَبْ » أو دَارْ dar bu و « دَارَ » dara . وأما الفاصلتان فصراهما ليست إلا سبباً ثقيلاً وآخر خفيفاً وكبراهما سبباً ثقيلاً ووتدّاً مجموعاً .

لذلك عدل المستشرقون عن طريقة السواكن والحركات إلى طريقة المقاطع فعندهم أن البيت العربي يتكون من تتابع مقاطع طويلة وأخرى قصيرة وهذه المقاطع تجتمع في تفاعيل والمستشرقون يقابلون تقسيم العرب الشعر إلى تفاعيل فهذا كسب ثابت لا سبيل إلى نقضه ، وهو جوهر الوزن . وإنما الخلاف قائم حول وحدات التفاعيل . ولقد كان المستشرق Ewald « إولد » أول من نقل أوزان الشعر العربي من الحركات والسكنات إلى المقاطع ، وكان ذلك في القرن التاسع عشر .

ولقد فعلن بعض المستشرقين إلى ما في محاولة « إولد » من عيب وذلك لأنها ليست إلا تطبيقاً للطريقة المتبعة في الشعر اليوناني واللاتيني كما أن اللغة العربية كغيرها

العلامة V تعيد أن الحرف الصائت قصير كما أن العلامة (-) تعيد طوله .



والنظرية التي نحاول أن نؤيدها تقوم على تفرقة أساسية بين الوزن والإيقاع . فتحن تقصد بالوزن *mesure* إلى كمّ التضاعيل . والوزن يستقيم إذا كانت التضاعيل متساوية *isométrique* كما هو الحال في الكامل والرجز وغيرها ، أو متجاوبة *symétrique* كما هو الحال في الطويل والبسيط وغيرها ، إذ نرى التفعيل الأول مساوياً للثالث والثاني مساوياً للرابع .

وأما الإيقاع فهو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة النسب . وهذه الظاهرة قد قد تكون ارتكازاً ، كما قد تكون مجرد صمت بالوقف ، فتحن قد نحسّ بالإيقاع عندما تضرب نقرتين ثم نقرة أقوى منهما ونعود فنضرب نقرتين ثم نقرة أقوى منهما وفي هذه الحالة تكون الظاهرة الصوتية التي توضح الإيقاع هي النقرة الأقوى التي تعود بعد مسافات زمنية محددة هي المسافات التي تشغلها النقرتان الضعيفتان ، ونحن نستطيع أن نولد الإيقاع بأن نضرب نقرتين ثم نقف لمدة نقرة ونعود فنضرب نقرتين ونقف لمدة نقرة أخرى ، ويكون الصمت هو المولد للإيقاع الذي يعرفه علماء الأصوات الإنجليز بأنه « السيل الموسيقي » *musical flow* إشارة إلى ما فيه من أمواج . وليس من الضروري أن تكون متجاوبة كما هو الأمر في الوزن سواء بسواء .

وهذه النظرية لن تنطبق على الشعر العربي فحسب بل على الأشعار كافة . وذلك لأن كل شعر لا يتكون إلا من هذين العنصرين : الوزن والإيقاع ، وإنما يأتي القارئ من طبيعة اللغة التي يصاغ فيها الشعر ، والذي يبدو لنا هو أن « الارتكاز الشعري » *ictus* تتغير طبيعته تبعاً لنوع الارتكاز اللغوي *accent* ففى بعض اللغات كال يونانية على وجه التحقيق واللاتينية القديمة على الأرجح نجد أن الارتكاز اللغوي كان ارتكاز ارتفاع *accent de hauteur* على حين هو في اللغة

من اللغات السامية مغايرة في موسيقاها للغتين اليونانية واللاتينية وذلك :

١ - لأن الشعر العربي ليس شعراً كمياً *quantitative* وإنما هو شعر ارتكازي *accentuelle* فهو أقرب إلى الشعر الإنجليزي والألماني منه إلى الشعر اللاتيني واليوناني ، فالعبرة فيه ليست باختلاف كمّ المقاطع بل بوجود مقاطع تحمل ارتكازاً *stressed* وأخرى لا تحمله *unstressed* كما هو واضح في الشعر الإنجليزي .

٢ - ثم إن اللغة العربية كما قلنا تتميز بـرجحان الحروف الصامتة فيها ، ونظام الشعر الكمي إنما يقوم على الحروف الصامتة ، فهي وحدها التي نحسب لكتها حساب وأما الصامتة فهم يحملون كمّها الزماني . ولئن كانت أوزان الشعر الكمي قد استقامت حسابياً بالرغم مما في إهمال كمّ الحروف الصامتة من عيب ، فإن هذا الإهمال سيؤدي عند تطبيقنا للنظرية نفسها على اللغة العربية إلى استفحال هذا العيب .

ولقد حار العلماء في التوفيق بين المقطع كوحدة للكلام قد استقرّ عليها علم اللسان الحديث وبين طبيعة الشعر العربي من الناحية الموسيقية فكتب « جيار » *Guyard* في أواخر القرن التاسع عشر كتاباً هو « Nouvelle théorie de La métrique arabe » نظرية جديدة في العروض العربي « يحاول فيه أن يرجع الشعر العربي إلى النوتة الموسيقية ، ولكنه أيضاً لم يعتمد إلا على الحروف الصامتة ومن ثمّ لزمه العيب نفسه .

وإذن فوسيقى الشعر العربي لا تزال غير مفهومة . ولقد حاولنا بدورنا أن نلقى بعض الضوء على تلك الموسيقى بتحليل الشعر العربي في معمل الأصوات بباريس (١) .

(١) ولقد أردنا نتائج هذه الأبحاث كتاباً ناقشه أساتذة معهد الأصوات بالبرين كرسالة لدبلوم المعهد ، ولكن الكتاب لا يزال نسو الحظ غطوطاً .

ولقد حللنا في المعمل بقى بودلير :

Voici/ venir le temps/ où vibrant/ sur sa tige  
Chaque fleur/ s'évapore/ ainsi/ qu'un encensoir

وقسنا كم كل تفعيل كما فصلناه هنا ، فصلنا  
على النتيجة الآتية مقدرة بأجزاء من مائة من الثانية :

٧١/٢٣/٢٢/٦٨ للبيت الأول

٨٢/٣٦, ٣٣/٨٢ للبيت الثاني

ومن هذه الأرقام يرى القارئ أن التفعيل الأول في  
كل بيت يساوى الرابع ، وأن الثاني يساوى الثالث ،  
وذلك بإيماننا لما نستطيع الأذن أن تدركه من فروق ،  
وهو - كما أثبت علم وظائف الأعضاء - مالا يتجاوز  
١/١٠ من الثانية . وهذان البيتان قد كفى لاشتماء وزنهما  
أن تجاوبت التفاعيل فيهما بما يثبت أن ما زعمه الأستاذ  
جرامونت Grammont في كتابه القيم : le vers Fran-  
çais : son harmonie et ses moyens d'expression.  
من أن أساس الشعر القصرنى تساوى التفاعيل في  
في الإنشاد - ليس صحيحاً صحة مطلقة . وأما عن إيقاع  
هذين البيتين فيأتى من تردد الارتكاز كما رمزنا له في  
البيتين بالعلامة ١١ وهذا الارتكاز ارتكاز شدة وضغط  
معاً ، كما قلنا في التفاعيل الثلاثة الأولى من كل بيت ،  
وارتكاز شدة فحسب في التفعيلة الأخيرة بحيث نستطيع  
أن نصوره هكذا :

< < < >

< < < >

والأمر في الشعر العربى كالأمر في غيره من الشعر ،  
ولو أننا أخذنا النتائج التى وصلنا إليها في تحليل أحد  
الآيات وليكن :

وليل كموج البحر أرخى سدوله

على بأنواع المسموم ليلتل

لوجدنا النتائج الآتية :

العربية وفي اللغتين الإنجليزية والألمانية ارتكاز شدة  
accent d'intensité . ولذى لاشك فيه هو أن  
الارتكاز الشعرى كثيراً ما يتوافق مع الارتكاز اللغوى  
بدليل أنه لا يكون إلا على المقطع الطويل ، وفي هذا  
ما يفسر تأثير أحد الارتكازين في الآخر . وينتج عن  
ذلك أن تتفاوت طبيعة الإيقاع في الأشعار المختلفة مما  
دعا العلماء إلى القول بوجود شعر كسئ وشعر آخر ارتكازى .

وبالرغم من ضياع الارتكاز اللغوى من اللغة الفرنسية  
بسبب تطورها الصوتى ذلك التطور الذى أدى إلى  
مغايرتها لأصلها اللاتينى من تلك الناحية مغايرة تامة  
حتى لم نعد نجد في كل كلمة فرنسية ارتكازاً كما كان  
الأمر في جميع الكلمات اللاتينية التى لا تلحق بغيرها  
( نقصد ما يسمى بالكلمات Proclitique, enclitiques )  
أقول بالرغم من هذه الحقائق فإن الشعر الفرنسى نفسه  
ليس مجرد جمع بين عدد معين من المقاطع في البيت  
الواحد .

ولأنما يقوم هو الآخر على الوزن والإيقاع ، وذلك  
لأنه إذا لم يكن في اللغة الفرنسية ارتكاز على الكلمات فإن  
فيها ارتكازاً على الجمل . وهذا الارتكاز يقع دائماً على  
المقطع الأخير من آخر الجملة ، وهو ارتكاز يجمع بين  
الارتفاع والشدة إذا كانت الجملة متبوعة بغيرها . وأما  
عند الوقف فهو ارتكاز شدة فحسب . وبفضل هذا  
الارتكاز يتولد الإيقاع في الشعر مع فارق جوهرى بين  
الشعر الفرنسى وغيره ، وذلك الفارق هو وقوع الارتكاز  
على آخر الجمل التامة للمعنى . وعند هذا الارتكاز نجد  
أيضاً مفصل التفاعيل . والأمر ليس كذلك في الأشعار  
الأخرى حيث قد ينتهى التفعيل في وسط كلمة ، كما  
هو واضح في شعرنا ، وحيث يقع الارتكاز الأسامى  
على أى مقطع من مقاطع التفعيل وفقاً لقوانين لا نستطيع  
أن نفرصها هنا .

١٣٣/٧٧,٥/١٣٢,٥/٧٤

١٣٣/٨٥,٥/١١٥,٥/٧٧

لم يستقم الشعر ، وهذه هي النواة الموسيقية لذلك البحر إذا سلمت أمكن تعويض الزخافات والعلل آلياً ليتجاوب الكم . وعلى المقطع الطويل من هذه النواة يقع الارتكاز الأصلي في التفعيل القصير . وكذلك في التفعيل الطويل مع فارق واحد هو وجود ارتكاز آخر على المقطع الطويل في آخر ذلك التفعيل ، وهذا الارتكاز أضعف من الأول ولذلك رمزنا له بعلامة واحدة (١) .

وإذا كانت الزخافات والعلل ممكنة التعويض في الإنشاد فلا شك أن الشعراء قد استخدموها موسيقياً بقرائهم لتوليد آثار معينة نصل إليها عند إنشادنا للشعر إنشاداً صحيحاً ، فهي كثيراً ما تكسر ما فياطراد الوزن من إملال ، وهي قد تمكنتنا في الإنشاد من أن نطول مقاطع فنصل بذلك التطويل إلى عماشة إحساس بعينه ثم إنها توفى بين حاجتين نفسيين مختلفتين : الحاجة إلى التقسيم الهندسي ، ثم الحاجة إلى الإحساس بالجمال الذي يجده في الخروج على ذلك التقسيم خروجاً محدوداً نحس معه شيء من التغيير الذي يتطلبه الإحساس كما تتطلب الغرائز الاطراد .

ونخرج من هذه المعالجة بحقيقة كبيرة هي أن فهمنا للعناصر الموسيقية للشعر لن يستقيم فيما نرى إلا إذا رمزنا تميزاً واضحاً بين السوزن والإيقاع ودرسنا تأثير الكم *Quantité* والشدة *Intensité* والارتفاع *Hauteur* في الشعر وفي اللغة التي يصاغ منها ذلك الشعر ، ونحن بذلك نستطيع أن نكشف بعض السر عن الشعر العربي بنوع خاص إذ نصل إلى التوفيق بين المقطع كوحدة للكلام وبين طبيعة اللغة العربية وطبيعة شعرها كما وضحتها . وهذه الدراسة لن تستقيم فيما يبدو ما لم تكن لدينا معامل أصوات كاملة الإعداد .

ومن هذه الأرقام نلاحظ أن التفاعيل المتجاوبة متساوية تقريباً في إدراك الأذن ، فالتفعيل الأول والثالث والخامس والسابع متساوية تقريباً ، والتفعيل الثاني والرابع والسادس والثامن متساوية تقريباً . وهذه النتائج تدهشنا إذا ذكرنا أن التفعيل الخامس والرابع مزحضان والرابع والثامن معلولان ، فالأرقام لا تعاشي هذه العلل والزخافات ، وفي هذا أكبر دليل على أن ما فطن إليه العرب بفضل الغناء والإنشاد من حدوث تعويض وتعادل أمر لا شك فيه ، وإن يكن موضع الصعوبة هو أن نحدد الكم الذي نستطيع تعويضه والذي إذا جاوزناه اختل الوزن ، ولكن الذي نراه بعد ما قمنا به من أبحاث تجريبية هو أن اختلال الموسيقى في الشعر العربي لا يكون من جهة الوزن ، أعني كم التفاعيل ، وإنما يكون إذا ضاع ما نسميه في كل تفعيله بالنواة الموسيقية ، وهذه النواة تتكون في الشعر العربي إطلاقاً من مقطع طويل ومقطع قصير متجاورين ، وعلى المقطع الطويل يقع الارتكاز . ففي البحر الطويل مثلاً نجد وزنه بالمقاطع هكذا :

$$\begin{array}{l} \text{ب } ١١ / \text{ب } ١١ / ١ / \text{ب } ١١ / \text{ب } ١١ \text{ ب } ١ \\ \text{ب } ١ / \text{ب } ١١ / ١٠ / \text{ب } ١١ / \text{ب } ١١ \text{ ب } ١ \\ \text{ب } ١١ - \\ \text{ب } ١١ - ١ \end{array}$$

وذلك مع رمزنا للمقطع الذي يمكن أن يكون قصيراً أو طويلاً بحسب الزخافات بالعلامة (١)

ومن هذا الرسم نلاحظ أن الوحدة (ب -) التي تكون في أول كل تفعيل لا يمكن أن تحس ، فإذا مست

## برتراند رسل وموقفه من التاريخ وفلسفته

بقلم الأستاذ علي أرمهم

التاريخي وتصوير الشخصيات ليست من المستوى العادي ، وقد أفرد للتاريخ بحثين شائقي أحدهما رسالة « كيف نقرأ التاريخ ونفهمه » ، والآخر محاضراته عن « التاريخ باعتباره فناً » التي ألقاها سنة ١٩٥٣ بمناسبة الذكرى السنوية الأولى لرحموني أولد ، وهذا البحثان هامان في تحديد موقف رسل من التاريخ وفلسفته .

والزعة التاريخية أصيلة في نفس رسل ، وهي شيء مستغرب في هذا الفيلسوف الرياضي ، والمعهود في الفلاسفة الرياضيين وعلى رأسهم ديكارت الشك في التاريخ وانتفاص المعرفة التاريخية ، وقد عني رسل بكتابة تاريخ الفلسفة لأنه رأى أن كتب تاريخ الفلسفة تغفل الجانب التاريخي إغفالاً يجعلنا لانستطيع علاقة الفلاسفة بأحوال عصورهم ، وقال في ديباجة كتابه متحدثاً عن محاولته الجديدة : « الكتب المألوفة في تاريخ الفلسفة كثيرة ، ولكنني في منى على لا أعرف أن أحداً يهدف لما جعلته غرضي ، والفلاسفة نتائج ميؤات مساً ، فهم نتائج ملائمتهم الاجتماعية وسياسات صرهم ونظمه ، هم - إذا واتهم الخط - موجودا المستندات التي تصوغ سياسات العصور المتأخرة ونظمتها ، وفي منظم كتب تاريخ الفلسفة يبدو كل فيلسوف كأنه في فراغ ، وتعرض آرائه مبتورة الصلة بغير آراء الفلاسفة المتقدمين على الأكثر ، وعلى نقض ذلك قد حاولت بمقدار ما يسمح به الحق أن أظهر كل فيلسوف بأصواته نتيجة لبيئته ويوصفه دمجاً قد تبلورت فيه وتكرزت أفكار ومشاركتها كانتا شائتين في المجتمع الذي احتواه ولكن في صورة غامضة غفية للعالم » وفي الكتاب المشار إليه فصول في التاريخ الاجتماعي بارعة شائقة ربما غبط رسل على كتابتها بعض المؤرخين المتخصصين !

وقليل من الفلاسفة المعاصرين ممن شغل بالتاريخ ووقف عليه جانباً من جهوده كما فعل رسل ، وأكثرهم

برتراند رسل شيخ الفلاسفة البريطانيين المعاصرين ، وأعلام صوتاً ، وأبعدهم شهرة ، وأضخمهم جمهوراً ؛ شخصية بارزة لامعة كثيرة الجوانب ، متعددة الاهتمامات ، فهو عالم رياضي من الطراز الأول ، ومصلح اجتماعي ملحوظ المكانة ، ومفكر سياسي ممتاز ، ومُربٍّ له في التربية نظرات صادقة وآراء جديرة بالعناية والتقدير ، وتتمازج مؤلفاته الكثيرة المتنوعة بالتفكير المشرق ، والمنطق المتأسك ، والأسلوب البليغ المصفى ، والسخرية المتألثة . وسأقصر الحديث على ناحية من نواحي رسل ربما لا تكون من أبرز نواحيه وأدلمها على نمط تفكيره وحريته في تناول المشكلات ، وهذه الناحية هي رأيه في التاريخ وفلسفته . لم يكن التاريخ في طليعة المسائل التي شغلت بال رسل واستأثرت بعنايته ، ولكنه مع ذلك من هواة التاريخ ، ومتذوق طهره ، ومقدري فوائده ومزاياه . وقد عني بالتاريخ منذ ابتداء ممارسته للتأليف ، فكان أول كتاب أخرجه سنة ١٨٩٦ عن الديمقراطية الاشتراكية الألمانية يحوى نقداً للماركسية المحافظة ، وكان له بعد ذلك جولات في التاريخ من الحين إلى الحين ، والكثير من مؤلفات رسل وبحوثه وفصوله في مختلف المجالات البريطانية تدل على أنه من العاكفين على قراءة التاريخ ، وهو لا يخفى عنا هذا الميل بل يصارحننا به ويقول : « التاريخ جزء مرغوب فيه من الحصول العقل لكل إنسان ، وأنا نفسي وجدت حل اللوام حتماً عظيماً في قراءة التاريخ » . وكتابه عن « الحرية والتنظيم » يدل على مقدرة في التحليل

المؤرخ لما في بعض الظروف مايقضي ؟ « أجابها « أيتها السيدة ، حينما أتحدث إلى ملكة من بيت هانوفر أظن أنني أستطيع إن أقول أن هذا هو اعتقادي » (١) .

وقد لاحظت أنه أغفل في كتابه عن تاريخ الفلسفة الغربية إغفالاً تاماً الإشارة إلى المدرسة الهيجلية الجديدة في إيطاليا التي مثلها أقوى تمثيل الفيلسوفان بندتو كروتشه وجورجاني جنتيله ، ولعله قد اعتذر عن ذكر هذين الفيلسوفين وغيرهما من الفلاسفة الذين عاصروه بقوله في ديباجة كتابه إنه اقتصر على ذكر الفلاسفة الذين بداله أن لهم أهمية كبرى <sup>(٢)</sup> ، وذلك في حين أن كروتشه - على الأقل - كان فيلسوفاً له مكانته ، وقد كان له أثر في التفكير البريطاني بوجه خاص ، وتأثيره في الفيلسوفين البريطانيين كولنجوود وكارت من المسائل المعروفة . وقد ترجمت أهم كتبه إلى اللغة الإنجليزية . وأحد بعض النقاد البريطانيين والأمريكيين بطريته في الأدب والنقد ، وأرجح أن رسل تعتمد إغفال الإشارة إليه لأنه بذل أكثر جهوده الفلسفية في بحث مشكلات فلسفة التاريخ وفلسفة الجمال ، وهما ناحيتان من نواحي التفكير الفلسفي لم يعن رسل بدراستهما ، ولعل أستطيع أن أقول إنه أعرض عن تناولها في مؤلفاته لإعراضاً تاماً .

ولم يتناول رسل فيما كتبه عن التاريخ طبيعة التفكير التاريخي ، وما هو التاريخ في حد ذاته ، وما علاقته بآثار العلوم والدراسات ، والمسألة الجوهرية في هذه البحوث هي مسألة المعرفة التاريخية أي معرفة خاصة متميزة بذاتها ومختلفة بطبيعتها أم أنها مثل المعرفة التي نحصل عليها في العلوم الطبيعية أو المعرفة التي نجتمعها بطريق الإدراك الحسي ؟ والرأي الغالب يلحق التاريخ بأنواع المعرفة التي نحصلها بطريق الإدراك الحسي ، وجوهر عمل المؤرخ بمقتضى هذا الرأي هو كشف

قد وجهوا عنايتهم إلى مسائل المنطق وعلم الحياة وعلم النفس وما إلى ذلك من المسائل الوثيقة الصلة بالفلسفة ، ولعل السبب الذي جعل رسل يخطر بباله الاهتمام بالتاريخ إلى حد ما يرجع إلى عاملين ، العامل الأول ولعل رسل الأصيل بقراءة كتب التاريخ ، وهو لون من ألوان حب الاستطلاع ، والعامل الآخر حرص رسل على أن يكون مفكراً اجتماعياً ومصالحاً إنسانياً ، والذي يحرص على أن يفكر في مشكلات المجتمع ويحاول أن يقوم بدور المصلح الاجتماعي لا معدى له عن الاستئناس بالتاريخ ، والتعويل عليه ، ليستخرج منه العبر ، ويضرب الأمثال ، ويستنبط الأحكام والتعميمات ، ويعقد المقارنات ، ويتبين عوامل قيام الحضارات وسقوطها وازدهار المجتمعات وذبولها .

على أن رسل لم يقدم لقرائه فلسفة تاريخ مستوفاة مدروسة ، بل هو لا يؤمن بوجود فلسفة التاريخ ، ويشك في الجهود التي بذلت لإيجاد فلسفة للتاريخ من عهد القديس أغسطين إلى زمن الأستاذ توينبي ، ويقول في صراحته المبهودة « الرجال الذين يسمون فلسفات لتاريخ يمكن أن نتعلم باعتبارهم مبتدئي أسافير » <sup>(٣)</sup> واهتمام رسل بالتاريخ كان على ما يبدو تابعا لاهتمامه بالمسائل الاجتماعية ، وخاصة لعنايته بمشكلات العصر السياسية ، وأرجح أن اشتغال رسل بالسياسة راجع إلى تقاليد الأسرة التي ينتمي إليها ، وتقاليد الأسر القديمة تقضي أن يواجه أفرادها جانباً من عنايتهم إلى السياسة بدافع المحافظة على كيان الأسرة والإبقاء على سمعتها ، وهو أمر ملحوظ في تواريخ الأمم المختلفة ، وأسرة رسل من الأسرات التي لعبت دوراً هاماً في تاريخ بريطانيا ، وقد روى لنا برتراند رسل نفسه عن جده اللورد جون رسل الذي رأس الوزارة البريطانية مرتين أنه حينما سأله الملكة فكتوريا قائلة « هل حقيقة أنك ترى أن مقاومة

(١) صفحة ٦٨ من كتاب « الحرية والتنظيم » .

(٢) صفحة ٦ من كتاب « تاريخ الفلسفة الغربية » .

(٣) صفحة ٧ من رسالة « كيف نقرأ التاريخ ونفهمه ؟ »

والحقاق الفردية عن الماضي كما أن جوهر الإدراك الحسى كشف الحقائق الفردية عن الحاضر . وكما أن الحقائق التى يكشفها ويجمعها الإدراك الحسى تكون المسادة التى يسلط عليها العالم الطبيعى بحثه فكذاك يتناول العالم الاجتماعى المادة التى يبعدها له المؤرخ، وهذا التقسيم الدقيق للعمل يكل إلى المؤرخ البحث عما كان، ويعهد إلى العالم الاجتماعى بمهمة تفسير ذلك ، ولكن المؤرخ فى العادة لا يكتفى بكشف الماضي ، ولا يقتصر على تقرير ما حدث ، وإنما يحاول أن يوضح الأسباب التى دعت إلى حدوثه ، فليس التاريخ مجرد سجل لما حدث وإنما هو محاولة فى الوقت نفسه لبيان ترابط الحوادث بعضها ببعض ، وينشأ من ذلك مسألة ذات بال ، وهى : ما دلالة ترابط هذه الحوادث بعضها ببعض على طبيعة التفكير التاريخى ؟

ومن الأجوبة الممكنة عن ذلك أن المؤرخ فى ربط الحوادث بعضها ببعض يسير على نهج العالم الطبيعى الذى يتخذ الحقائق التى يكشفها أمثلة للدلالة على وجود القانون العام الذى يفسر تلك الحقائق ويجمع شملها ، وهذا النوع من التفكير يرى أن المؤرخ يستطيع أن يستعين بطائفة من التعميمات فى تفسير حوادث التاريخ ووقائعه ، وقد غلب هذا الاعتقاد على أنصار الفلسفة الوضعية فى القرن التاسع عشر ، ولذلك كانوا يرون أن التفكير التاريخى نوع من أنواع التفكير العلمى ، وبدا لم أن للتاريخ قوانين تسيطر عليه مثل القوانين المسيطرة على الطبيعة ، وأن على المؤرخين أن يركزوا جهودهم لجلاء هذه القوانين وتفسيرها ، ولكن المؤرخين بوجه عام أهملوا هذا البرنامج ، وساروا فى طريقهم مكفين بتوجيه عنايتهم إلى بحث الحوادث الفردية مع تقديم ما يمين لهم من الشرح والتفسير ، وكأما كان غابلهم الشعور بأن التفكير التاريخى وإن كان فى مرتبة التفكير العلمى إلا أنه مع ذلك لا يخضع له فى النهاية ولا يقنى فيه . وهناك مسألة أخرى لها أهمية فى فلسفة التاريخ ،

وهى مسألة العلاقة بين الحقى والواقع التاريخى ، فما هو الواقع التاريخى ؟ وكيف نحكم بأن ما يقرره المؤرخون حقيقة أو زيف ؟ والوقائع فى أى فرع من فروع المعرفة معرضة للبحث بطريقة من الطرق ، ولكن هذا غير ميسور فى التاريخ ، والتاريخ يصف لنا حوادث قدمى عهدها ، والوقائع التى ذات أوانها لا سبيل إلى فحصها ونجها بحثاً مباشراً ، ولا نستطيع أن نتحقق من مطابقة ما يرويه التاريخ لما وقع فى الحقيقة ، والمؤرخين يردون على ذلك بقولهم إنهم يستمدون على الأدلة والشواهد والآثار ، فالماضى حقيقة قد طوى عهدها ، ولكننا نستطيع أن نتفقد آثاره فى الحاضر ، وهى موجودة فى صورة وثائق ومبان وأنواع مختلفة من العملة والنظم والقوانين ، والمؤرخ الحقى يستعين بهذه الآثار على تعرف الماضى وتصوير وقائعه ، والبحوث التاريخية التى لا يدعها كتابها بالوثائق والأبواب وبمؤكود على الخيال تصبغ موضع الشك وتعد نوعاً من أنواع القصص ولوناً من ألوان الأدب إذا حسن أسلوبها .

ويعطينا هذا فكرة عن الواقع التاريخى ، ولكن هذه الفكرة مع ذلك لا تتفق للفلاسفة ولا تنفى شكوكهم ، وذلك لأن تلك الآثار التى خلقها الماضى لا تحمل على جباها ميسم الصدق ، ولا يستطيع المؤرخ التفادى أن يبادر إلى قبولها بغير مراجعة ولا تحقيق ، وموقفه منها دائماً موقف الحذر والحيلة ، وكل حقيقة تاريخية لا بد من وضعها على محك البحث ولا تقبل من بادئ الأمر باعتبارها قضية صحيحة غير قابلة للشك ، ومعنى ذلك أن المؤرخ لا يقبل كل الشواهد التى يستطيع الحصول عليها ، وإنما يتخير منها ما يثبت عنده صحتها . وهناك مسألة الموضوعية فى كتابة التاريخ ، وكل مؤرخ له مكانته يعرف حاجته إلى نوع من التجرد والموضوعية وإلى أن يفرق بين التاريخ والدعاية ، والكتاب الذى يطلقون الصان لأخيلتهم وأهوائهم فى

والواقع أن فلسفة التاريخ لم تكن من الموضوعات التي يميل إلى الخوض فيها الفلاسفة البريطانيون ، وكان معظم اتجاههم منصرفاً إلى العلوم الطبيعية ، وكانوا يتخذون منها مادة دراسية ومعياراً يقبلونه ويأيدونهم وقد عني الفلاسفة الألمان والفلاسفة الإيطاليون ببحث مشكلات المعرفة التاريخية ، أما الفلاسفة البريطانيون فقد كانت أكثر بحوثهم تدور حول مشكلات التحليل الفلسفي لطبيعة تحصيل المعرفة العلمية أو السلوك الأخلاقي ، ونرى من ذلك أن راسل في إغفاله لمشكلات ميتافيزيقية التاريخ إنما يسير على سنة الفلاسفة البريطانيين المتقدمين ، على أن جهود المفكر الأسكتلندي روبرت فلت في أواخر القرن التاسع عشر وكونلوجود في النصف الأول من هذا القرن قد أوجدت نوعاً من الاهتمام ببحث مشكلات فلسفة التاريخ بين المفكرين البريطانيين .

ويشرح راسل التاريخ في مصاف الموسيقى والتصوير والشعر ويقول : « ليست مؤرخاً محترفاً ولكن قرأت الكثير من التاريخ بامتياز من الحرة ، وإذا لم يكن التاريخ لازماً لخلق حياتك فلا فائدة من قراءته إن لم يجدها شائقة وتستلهم فيها النعمة ، ولا أصد بذلك أن عرض التاريخ الوحيد هو اللذة ، فهذا بيد عسا أراه ، وتاريخ فوائده أخرى كثيرة ، ولكن هذه الفوائد لا يظهر بها إلا الذين يحدون نعمة في قراءة التاريخ ، ويظل هذا يقال من الموسيقى والتصوير والشعر ، فدراسة هذه الموضوعات حيناً تكون إلزامية أو حيناً يقصد بها مجرد الترفيه فيمل من غير الممكن إيجاءه ثمربها ، وقد كتب شكسبير شعره وهو واضع نصب عينيه أن يبهجننا ، وإذا كنت تتلوق الشعر فإنه يسرك ، وإذا لم يسرك من غير أن تحير أن تركه وشأنه » (١) .

ويقسم راسل التاريخ إلى قسمين : التاريخ على المدى الواسع ، والتاريخ في النطاق الضيق المحدود ، ولكل من هذين النوعين قيمته ، ولكن قيمة كل منهما مختلفة عن قيمة الآخر ، فالتاريخ على المدى الواسع يساعدنا على أن نفهم كيف تقدم المسالم حتى يبلغ مستواه الزاهن ، والتاريخ على المدى المحدود يجعلنا

كتابة التاريخ لا نستطيع أن نمتنعهم ثقتنا ، ولكن بالرغم من ذلك فإننا نلاحظ الكثير من الخلاف بين كبار المؤرخين في تصوير المصور ورسم الشخصيات التاريخية ، ومنشأ ذلك في أغلب الأوقات من وجهة النظر التي يبدون منها ، فالمؤرخ الذي ينظر إلى التاريخ وحوادثه في ضوء الماركسية يختلف في تصويره للتاريخ وتفسيره لحوادثه عن المؤرخ الذي ينظر إليه متأثراً بفكرة دينية أو مذهب آخر من المذاهب السياسية ، والظاهر أنه لا مفر للمؤرخ من أن ينظر إلى التاريخ من زاويته الخاصة متأثراً في ذلك بأهوائه ومصالحه وميوله للمهنية ونزعاته الفكرية ، ومعنى ذلك أن الأحكام التاريخية ليست أحكاماً فكرية خالصة ، وإنما تشوبها العاطفة إلى حد ما ، ويمكن أن نستخلص من ذلك أننا لا نستطيع أن نضع حداً فاصلاً بين التاريخ والدعاية ، وهذا بما يضعف ادعاء الصفة العلمية للتاريخ ، على أن أنصار الموضوعية التاريخية لا تمنعهم هذه الحجج ، ويريدون عليها قائلين إن الموضوعية في التاريخ تختلف عن الموضوعية العلمية ، وعمل المؤرخ مثل عمل الفنان فهو يتضمن التعبير عن شخصيته ، والتاريخ يقدم لنا صوراً للماضى مختلفة الألوان والسيات لأنها مأخوذة من زوايا مختلفة ، ولكنها مع ذلك غير متناقضة في جوهرها .

ورسل على ما يبدو لي لم يشغل نفسه بمسألة طبيعة المنهج التاريخي أو طبيعة المعرفة التاريخية ، وبالرغم من كثرة اطلاعه وسعة معرفته فإن لم أحفظ في كتبه أية إشارة إلى بحوث ديلتاي وكرتش وكولنجود وماندليباوم وبرتيلد وغيرهم في هذا الموضوع ، وقد لحظ سبنر هوك بحثي في الفصل الذي كتبه عن رسل وفلسفة التاريخ أنه لم يُعنَ بميتافيزيقية التاريخ ، ولم يحاول بحث معنى التجربة التاريخية ، ومعظم ما كتبه رسل مما يحس بفلسفة التاريخ من بعيد أو من قريب كان ضمن نقده لتفسير الماركسية للتاريخ .

(١) حلقة ٤ من رسالة « كيف نقرأ التاريخ ونفهمه ؟ » .

نعرف أشياء كثيرة من الرجال الممتازين والنساء الشائقات ويوسع آفاق معرفتنا بالنفس الإنسانية<sup>(١)</sup>

ولكن هل يبيع لنا التاريخ على المدى الواسع كما يسميه رسل أن نستخلص منه فلسفة تعيننا في تفهم حوادثه ونعرف أسرارها وإدراك القوانين المتحركة في سيره ؟ إن رسل لا يسلّم بذلك ، وينكر وجود فلسفة حققة للتاريخ كما قدّمَت ويقول :

« بعض هؤلاء الذين يكتبون التاريخ على مدى واسع تحركهم رغبة في أن يفتخروا بوجد فلسفة للتاريخ ، وهم يخالفون أنهم قد احتدوا إلى صفة القانون التي تتحكم في الحوادث البشرية في تقسمها ، وأظهر هذه الحوادث لحولة هيجل وماركس واشينجلر وبشري رسالة الحرم الأكبر المقدمة ، وقد وضعت مؤلفات ضخمة عن الحرم الأكبر تبين أنه قد تنبأ بميز حوادث التاريخ البارزة منذ عصر بنائه إلى وقت طبع تلك المؤلفات » ونظرية هيجل في فلسفة التاريخ لا تقل عن ذلك إيندالا في التبع مقال ذرة ، ويصده أن هناك شيئاً يطلق عليه اسم والفكره وهذه الفكره تجاهد أبداً لتصبح « الفكره المخلقة » ، والفكره تبسبم أولا في أمة من الأمم ثم تنتقل بعد ذلك إلى أمة أخرى ، وقد بدأت باليهود ولكنها قد بدأت أنها تستطيع أن تلعب هناك إلى مدى بعيد ، ولذلك ما جرت إلى هذه وحاولت بعد ذلك أن تجرب اليونانيون والرومان بعدهم ، وقد سرت بالإسكندر ويحيى سرورا عظيما ، وما يستحق الملاحظة أنها تنقل دائما رجال الحرب والزائل على المفكرين يفنى العقل ، وبعد قصير بدأت تفكر في أنها لم يعد لها عمل عند الرومان ، ولذلك بعد أن ترفت مدة أربعة قرون أو ما يقارب ذلك عقدت التيه على أن تلعب إلى الألمان ، وقد أحسبهم من ذلك الحين ، وكانت لا تزال على حيا لم في عهد هيجل ، وبها يكن من الأمر فإن ساداتهم ليست أبدية ، و « الفكره » تبسبم دائما نحو القرب ، فبعد أن تبحر لثانيا سترنجل إلى أمريكا ، وهناك تثير حرباً عظيمة بين الولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية ، وإذا استمرت في رحلتها بعد ذلك فإني أظن أنها سصل إلى بلاد اليابان ، ولكن هيجل لا يقول بذلك ، فالفكره المخلقة بعد طراها حول العالم تتصق وتكون السادة بعد ذلك من نصيب الإنسان » (٢)

وبهذا الأسلوب الساحر يرفض رسل فلسفة التاريخ الميجيلية ، وفلسفة التاريخ فرع من فروع فلسفة هيجل ، ورسل لا يكتبني برفضها بل يرفض فلسفة هيجل برؤسها ويقول عنها : « فلسفة هيجل من الغرابه بحيث إن

الإنسان كان ينتظر أنه لا يجد رجلا عقلاء يقبلونها ، ولكنه وجد هؤلاء الرجال ، وقد عرضها عرضاً غامضاً إلى حد أن الكثيرين غنوا أنها لا بد أن تكون عميقة ، ويمكن بسهولة شرحها شرحاً واسعاً في كلمات من مقطع واحد ، ولكن سخافتها تظهر حينذاك » (١) .

ويجد رسل ما يدعوه إلى الدهشة في قبول آراء هيجل الغريبة عن فلسفة التاريخ عند الكثيرين من أساتذة الفلسفة في ألمانيا وإنجلترا وأمريكا واعتبارها أقصى ما وصلت إليه الحكمة الإنسانية ، وربما قبلها الأساتذة الألمان لأنها ترضى غرورهم القومي ، ولكن ما عذر أساتذة الفلسفة في إنجلترا وأمريكا في قبولها ؟ وتتماز وجهة النظر الميجيلية بالاعتقاد بأن المنطق بوجه عام يستطيع أن يكشف لنا أشياء كثيرة عن العالم الحقيقي وهي وجهة نظر لا تروق العقلية البريطانية ولا ترضى وصل بوجه خاص .

وماركس كما هو معروف كان في شبابه من تلامذة هيجل ، وقد احتتمط إلى النهاية في مذهبه ببعض الخصائص الخداعة لها ، ولذلك كان مما أثار دهشة رسل ادعاء أنصار ماركس أن الماركسية آخر كلمة في كل ما هو علمي<sup>(٢)</sup> وحقيقة أن ماركس قد أدخل تغييرات قليلة على رأى هيجل ووضع مسألة « طريقة الإنتاج » في مكان ما أسماه هيجل « الفكره » واستبدل بالأهم التي تتجسم فيها الفكره ، فكرة الطبقات المتوالية .

واشينجلر في رأى رسل قد أعاد فكرة الرواقين في الأدوار المتعاقبة ، وهي فكرة إذا أغيذت مأخذ الجد تجعل المحهودات البشرية باطله عدمية الجدوى وعند إشينجلر أن هناك سلسلة من الحضارات ، وكل منها تعيد قالب الحضارة السابقة بكثير من تفصيلاتها وكل حضارة تصل في بطء إلى درجة التضخيم ثم تأخذ في الانهيار المحتوم ، وقد ابتدأ انهار الحضارة الأوروبية ودب فيها البلى منذ سنة ١٩١٤ وليس هناك أمل في

(١) صفحة ١٦ من رسالة « الفلسفة والساسة » .

(٢) صفحة ٧ من رسالة « كيف نقرأ التاريخ ونفهمه ؟ » .

(١) صفحة ٤ من رسالة « كيف نقرأ التاريخ ونفهمه ؟ » .

(٢) صفحة ٧ من رسالة « كيف نقرأ التاريخ ونفهمه ؟ » .



سيراميس الشبال حينما تقدمت بها السن وتربل جسمها كانت تدفع لسانها رواتب نسخة (١)

ويوحينا رسل بعد أن تكون لأنفسنا صورة عامة عن عصر من العصور أن نقرأ المذكرات والرسائل التي كتبها بعض الذين عاشوا في ذلك العصر ، وهذه الرسائل والمذكرات فضلا عن احتوائها على تفصيلات دقيقة قد لا نجد لها نظيراً في كتب المؤرخين فلها تستريح نظرتنا إلى مسألة كثيراً ما تقع في خللدنا وهي الفن بأن هؤلاء المعاصرين كانوا على علم بانجاء الحوادث وذلك لأن المؤرخين يصورون لنا الماضي وكأنه كان لابد أن يحدث كما حدث ، ولكن الاطلاع على الرسائل والمذكرات يرينا أن المعاصرين كانوا لا يعلمون شيئاً عما سبق من الحوادث وقد عرض رسل تلك المسألة التي طالما احتدم حولها الجدل واختلقت فيها الآراء ، وهي مسألة : هل التاريخ علم أم لا ، ورسل يشك في أن التاريخ علم ، وآراؤه في هذا الموضوع بوجه عام ينقصها شيء من الوضوح ويعوزها التماسك على خلاف ما ألفناه منه ، وهو يقول في رسالته عن التاريخ باعتباره فناً : « كثر المتفككت حول مسألة هل التاريخ علم أم لا ، وهي مسألة تافهة في نظري ، وكتاب تريفليان عن تاريخ إنجلترا الانهزامي يستعمل من غير شك الأدلة من وجهة النظر الفنية ، ولكني أذكر أنني وجدت فيه شيئاً يستفاد منه أن عظمة إنجلترا البحرية ترجع إلى حدوث تغيير في عادات سك الزنكة ، وأنا لا أعلم شيئاً من سك الزنكة ، ولذا قبلت هذا البيان مصداً على فني بالمؤلف ، وما أود أن أقوله هو أن هذا جزء من العلم ، والصفة العلمية لا تنقص القيمة الفنية بحال لكتاب تريفليان ولكن بالرغم من ذلك يمكن تقسيم عمل المؤرخ إلى فرعين ، وذلك بحسب غلبة الدافع العلمي أو الدافع الفني ، وحينما يتحدث الناس عن التاريخ باعتبارها علماً يمكن أن يقصد بذلك شيئاً يختلف تماماً عن التاريخ الاعتيادي ، وهناك معنى أدرج مثيل نسبياً من تدخل العلم في تحقيق الحقائق التاريخية ، وهذا العمل له أهميته بوجه خاص في التاريخ القديم حيث الأدلة والوثائق شحيحة وغامضة ، ولكنه يظهر أيضاً في الأزمان الأقرب حديثاً حينما تمارس الأدلة ، فهل يمكن أن نجد شيئاً له قيمة تاريخية فيما سهر على كتابته نابليون وهو أسير في سبت حيلانة ؟ أمثال هذه المسألة تعد مسائل ملهية لأنها تعني برجاسة وزن مصادر الأدلة المختلفة ، ومن المفروض القيام بمثل هذه المحاولة قبل كتابة

محاولة وقف انحيازها إلى الحرم ومعاوية الفتاة ، ويرى رسل أن هذا المذهب لا يقوم على أساس ، وأن الأمثلة التي قدمها لإشنبجلر عن الحضارات القديمة من القلة بحيث لا تكفي لتأييد استنتاجه ، وفصلاً عن ذلك فإنه يتجاهل طرافة مستحدثات العلم الحديث وإمكان قيام حكومة عالمية تبسط سلطانها على الناس جميعهم .

ويرى رسل أننا لا نستمد من التاريخ أعظم المتع إلا بعد أن نعرف عصرنا من العصور معرفة وافية ، لأن كل حقيقة جديدة تأخذ حينذاك مكانها الصحيح ، ولا يستطيع الإنسان أن يحكم فيها إذا كان أحد أصحاب الأسماء البارزة في التاريخ رجلاً عظيمياً أم لا إلا إذا عرف أخبار حياته معرفة مفصلة ، وبعض العظماء يصيرون بعد ذلك أعظم في عين الإنسان ، وبعضهم تقل عظمتهم ويضول شأنه ، ويضرب رسل مثلاً **للك** استبونا ولنكون ، ويرى أن نابليون من ناحية أخرى أحد العظماء الذين يصعبون من الشخصيات التي تثير الضحك والاستهزاء حينما نعرفها عن قريب ، ويذكر لنا من أمثلة ذلك مشاجرته المشهورة مع وزير خارجيته تاليران (١)

ويرى رسل أن للتاريخ قيمة لا تقدر في توسيع نطاق معرفتنا بالنفس الإنسانية ، لأنه يرينا كيف ينتظر أن يتصرف الناس في المواقف الجديدة ، ويبدى ملاحظة جديرة بالتأمل إذ يقول : « كثير من الرجال البارزين وكتابه البارزات أخلاصهم عادية ، ولا يكف شلوهم غير الظروف التي تلم بهم ، وسلوك المرأة السادية المتزوجة تحده اعتبارات تستوجب الاحتياط ، فهي تود أن يكون نصيبها من الاسترام أكثر من نصيب جاراتها ، وطلها ألا تجلب النار لزوجها خشية أن يفقد دعله ، وهي لا تستطيع أن تسيء معاملة أطفالها بطريقة مكشوفة خشية أن يحل الدم ساحتها ، وقد أتبع لساء فليولات أن يفعل ما شئت ، وكن من التصرات الحماكات ، وإذا اتخذناهن مثلاً لما تفعل النساء إذا اجترأن فعلينا أن تكون شاكرين لتقدير الإيجابية ، وسظم هؤلاء النساء عفن أولادهن أو اعتقلهن ، وفي غالب الحالات فلن مثل ذلك بأنرواجين ، وكلهن تقريباً كان من عشاق لا يحصى عددهم ، والمملكة كاترين العظيمة التي دعاما فولير

التاريخ على مدى واسع ، وبها تكن المحاولات لجل التاريخ فتأ فاته لا بد من أن يكون ملاك الأمر محاولة جعله مطابقاً للواقع ، والاتفاق مع الواقع من قواعد الفن ولكنه في حد ذاته لا يتعلم على التاريخ الإجابة الفنية ، وهو مثل القواعد التي تراعى في نظم التصانيد فإن شرط العناية باتباعها غير ضمين ليلوغ التصانيد مستوى الإجابة الفنية ، ولكن التاريخ لا يمكن أن يكون جديراً بالثقة إلا إذا بذل المؤرخ جهده في أن يكون أميناً للحقائق الواقعة ، وأعلم بهذا المبنى جيمس في دراسة التاريخ بين الأزم ما يلزم (١)

ورسل في هذا الرأي لم يأت مجديده ، والمؤرخون منذ عهد هيرودوت يبذلون قصارى جهدهم في تحري الخفايا بالطرق العلمية التي سمحت بها عصورهم قبل تدوينها ، فبعضهم كان بطوف بالبلاد ليشاهد الآثار ويتعرف العادات والأخلاق ويجمع المعلومات قبل إقدامه على تدوين الحوادث : وبعضهم الآخر كان يتحري الرجوع إلى المصادر المختلفة ويعمل على تحقيقها والموازنة بينها ليقرب من الواقع التاريخي ، والمؤرخون بوجه عام لا ينفكون يحاولون الاستفادة من التقدم العلمي لكشف خفايا الماضي والوقوف على أسرارها .

ويشير رسل إلى مسألة العلمية في التاريخ قائلا :

« وهذا معنى أعم لمحاولة التاريخ أن يكون علمياً ، وهذا المعنى يشير مسائل أصعب ، والتاريخ بهذا المعنى يحاول أن يكشف قوانين علمية التي تربط الحقائق المختلفة بعضها ببعض بالطريقة نفسها التي نجحت بها العلوم الطبيعية في كشف العلاقات المتبادلة بين الحقائق ، وهذه المحاولة تكشف مثل هذه القوانين في التاريخ جدرة بالثقة ، ولكن لا أسسها الشيء الذي يمنع الدراسات التاريخية لعظم قيمة لها ، وقد اطلعت على بحث يتم في هذا الموضوع في فصل قرائته من أربعين سنة ونسيت أكثره ، وأقصد بذلك ما كتبه جورج تريفلان بعنوان « كليات التاريخ إحدى آفات القرنين (٢) » وهو يشير في هذا البحث إلى أنها نعى في التاريخ بالواقع الفاسدة ولا تقتصر على العلاقات العلمية بينها ، وقد يكون نابليون قد خسر معركة ليون لأنه أكل خبزة بدم معركة دسندن كما ذكر بعض الناس ، وإذا كان ذلك حقاً

ما يميز لما لا هي قابلة للكشف كما يزعم (١)

ومن المزايا التي يعترف بها رسل للتاريخ ويقدرها أنه يجعلنا نشعر بأن الأحوال الإنسانية ليس لها نهاية من الكمال تقف عندها ، فليس هناك كمال قد استوفى شرائطه ، وبلغ الذروة ، وثبت ثبوتاً نهائياً ، وأصبح لا زيادة فيه لمستزيد ، وليس هناك حكمة تجوز لها أن تعد نفسها نهاية الحكمة والأممؤذج الذي لا يحد ما يتبعه ويأتي بأحسن منه ، وكل ما نحصله من العلم أو ما ننظر به من الحكمة قد يكون في مستودع الغيب ما هو أجل

(١) صفحة ٣ من رسالة « التاريخ باعتباره فناً » .

(٢) البحث الذي كتبه جورج ماكول تريفلان المؤرخ البريطاني المعروف ظهر في سنة ١٩٠٤ ثم أعاد كتابته سنة ١٩١٣ . وقد ظهر بعد ذلك ضمن مجموعة من المقالات في كتاب أسماء « كليات إحدى آفات القرنين » وقصلي أخرى سنة ١٩٣٠ وهذا البحث يدور حول تأكيد المنصر الأول في كتابة التاريخ .

(١) صفحة ٦ من رسالة « التاريخ باعتباره فناً » .

علا ، وإثارة اهتمام القارئ لا بد أن تسع له بأن يأخذ صفًا في الدراما ، وإذا كان هذا يجعل المؤرخ ينظر إلى الأمور من ناحية واحدة فإن العلاج الوحيد المناسب هو أن نجد مخرجًا آخر له زمة متناقضة ، ولا نزاع في أن حب الدراما قد يضل المؤرخ ولكن يمكن أن تكون الدراما بغیر حاجة إلى التزييف ، والبراعة الأدبية هي التي تنقلنا إلى القارئ ، (١)

ولكن ما الذي يقصده رسل بالعراقة الأدبية في كتابة التاريخ ؟ يوضح لنا رسل ذلك بقوله : « البراعة الأدبية عبارة عن صفات عامة وربما كانت جذرية بأن تحدد معناها ، فهناك أولاً الأسلوب في معنى الكلمة الضيق وبخاصة انتقال الألفاظ وبراعة الإيقاع ، وبعض الألفاظ وبوجه خاص تلك الألفاظ التي ابتكرت لأغراض علمية ليس لها سوى المعنى الواحد في المسم ، فإذا وقعت عليها العين في صفحة من الصفحات فإنها تبحث عن الملل ، ولكن لفظة مثل لفظة « الأهرام » لفظ فنية جيدة تجعل ذكرى الفراعنة والأزتك تسرع إلى عقولنا ، والإيقاع أمر متوقف على ما ينجح في نفوسنا من حوافظ ، وما نشعر به شعورًا قويًا مسير من نفسه بطبيعة الحال في شكل ليداعي متفرع ، ولهذا السبب من بين أسباب أخرى يحتاج الكاتب إلى نصارة خاصة في التعمد لأن شعوره عرضة لأن يقضى عليه الإجهاد وشعره بالاضطرار للرجوع ، وإلى أطن - ولو أن هذه نصيحة لمن يطلبون المثال - إلى المؤرخ قبل أن يشرع في كتابة فصل من كتابه عليه أن تكون المادة حاضرة في عقله بحيث لا يحتاج قلبه إلى التفتت ليتثبت من صحة ما يقوله ، ولست أقصد بذلك أن التحقق من صحة الحوادث لا لزوم له فإن الذاكرة عرضة ، ولكن هذه المراجعة تكون بعد الانتهاء من إنشاء الفصل لا في خلال كتابته ، والأسلوب حينها يكون حسنًا يدل على طريقة شعور الكاتب ، ولهذا السبب ، من بين الأسباب الأخرى ما يطر بالمؤرخ ألغى الضرر أن يحاكم أسلوبه الآخرين سؤل وكان هذا الأسلوب الذي يحاكمه أسمن الأساليب (٢) ،

وتبين من ذلك عناية رسل بالناحية الفنية والجاهل الأعمى في كتابه التاريخ ، ويبدو أن رأيه في هذا الموضوع مأخوذ بالسداد ، والتاريخ بمثابة إحياء للماضي ، فكيف نستطيع أن نعيد خلق الماضي ونثبت فيه الحياة بغیر أن نشعر به شعورًا قويًا ، وتتمثله تمثيلًا نفوسيًا ؟ وقد ازدهرت كتابة التاريخ في القرن التاسع عشر ازدهارًا عظيمًا ، وكان معظم ممثلي تلك النزعة في مختلف الدول الأوروبية من كبار الكتاب ذوي الأسلوب

منه شأنًا وأسمى قيمة ، وللمعتقدات التي تستمسك بها ولا نجعلنا الشك في أهميتها ليس من المحتمل أن تظل محفظة هذه المكانة ، وحائزة للثقة التامة. ، وإذا رسخ في أخلادنا واستقر في نفوسنا أنها حقائق أبدية خالدة فمن المحتمل أن يسخر منها للمستقبل ، ويكشف زيفها ، وإسرافنا في الاعتقاد بصحة ما ندين به. من الآراء ، وما تصدره من الأحكام ، من أقوى أسباب سوء الأحوال في عالمنا الحاضر ، والتأمل التاريخي قد يشقينا من هذا الداء ، ويزيل عن عيوننا غشاوة الثقة العمياء ، لا لأنه يرينا أن العصور الغابرة كان فيها حكماء فحسب بل لأنه يوضح لنا أن الكثير مما كان يُظن حكمة لا يأتينا الباطل ولا يطفو بها الشك قد تكشف عن صفات وأباطيل مما يوحى لنا أن حكمتنا التي تسمت بها ونحرص عليها قد تكون من هذا القبيل في عالم الأضاليل .

ولكن هل معنى هذا أن نستسلم للشك ، ونصبح في عشاء من أمرنا ؟ إن رسل يرد على ذلك قائلا : « لا أقصد بذلك الانحدار إلى الشكوكية الخاملة البليدة ، وعلينا أن نستمسك بمعتقداتنا ونحرص عليها حرصًا شديدًا ، ولا يمكن أن يتم عمل شيء في هذه الدنيا إن لم يكن وراءه الماطلة القوية ، ولكن تحت هذه الماطلة لا بد من تفر القدر على النظر إلى الأمور نظرة واسعة عالية من الميول الشخصية في وسعنا أن نقص حدًا للأعمال التي توصي بها الأعماء التي تنالها (١) »

ويذكر لنا رسل رأيه في الطريقة التي يجب أن يكتب بها التاريخ ليحدث التأثير المطلوب في نفس القارئ غير المعنى بدراسة التاريخ فيقول : « القسط الأول هو أن التاريخ يجب أن يكتب بطريقة شائقة ، وهذا يستلزم أن يحتاج المؤرخ الشعور بالحدث التي يرويها والأشخاص الذين يصورهم لنا ، ومن اللازم بطبيعة الحال ألا يشوب الوقائع ، ولكن ليس من اللازم ألا يأخذ صفًا في وصف الحوادث المهمة والمعارك النائية التي تمها صفحات كتابه ، والمؤرخ الذي يلتزم الحياد بمعنى أنه لا يؤثر بوجه إحدى الطوائف المتحاربة ولا يسبح لنفسه بأنه يكون له بين الشخصيات التي يصفها أبطال ورجال أشرار سيكون كاتبًا غافًا

(١) صفحة ١١ من رسالة « التاريخ باعتباره فنا » .

(٢) صفحة ١٢ من رسالته عن « التاريخ باعتباره فنا » .

(١) صفحة ١٠ من رسالة « التاريخ باعتباره فنا » .

فلسفة رسل ونظريته إلى الحياة والناس وفهمه للتاريخ ولكنهما بالرغم من ذلك كانا يتفان إلى حد ما في تأكيد أهمية الفرد في الحركة التاريخية ، وقد روى رسل عن دوق ولنجتون أنه قال وهو يتحدث عن معركة وترلو : لقد كانت شيئاً لطيفاً جداً بالغة ، وأعتقد أنني لو لم أكن هناك لما كتبنا المعركة . . . ويعالج رسل على ذلك قائلاً : « من المحتمل أنه كان على حق ، وسل ذلك يوضح لنا أن الاتجاه الرئيسي للحوادث المنظمة يتجلى في بعض الأحيان على أعمال الأفراد »<sup>(١)</sup> ولا يقبل رسل الآراء التي تنقل من أهمية الأفراد في التاريخ بل يعدها من الآراء الضارة الزائفة ، ويرى المفكرون الإشتراكيون أن ما نسميه أبطال التاريخ ليسوا سوى أفراد تمثلت فيهم قوى عصورهم الاجتماعية ، وأن ما تم على أيديهم كان يمكن أن يقوم به غيرهم ، ويعارض رسل هذا الرأي ويده من الآراء المثبطة لزعمة الشبان الطامعين ويقول في ذلك « حياة الأبطال تستلهم الرضى من طموح البطولة ، والشاب الذي يعلن أنه ليس هناك عمل مهم يقوم به من المؤكد أنه لن يفعل بعمل مهم ، ومن أجل ذلك أعتقد أن نوع التاريخ الذي يطله كتاب بطواريخ عن حياة أعيان الرومان واليونان لا زلزم لزوم كتب التاريخ العام »<sup>(٢)</sup>

ورسل مع تقديره لأبطال التاريخ والأفراد الممتازين لا يحقر الأفراد العاديين ولا ينقص الدماء على طريقة كارلايل وينتقده ، والرجل العادي عنده له أهمية والجماعات كذلك لها مكانتها ولكنه يحاول أن يحافظ على التوازن بين تقدير الأفراد الممتازين والعناية بالجماعات والأفراد العاديين وهو يعتقد أن الأفراد الممتازين قد عملوا الكثير لتصل الإنسانية إلى المستوى الذي بلغت في العصر الحاضر ، وهو يؤكد ذلك قائلاً : « لقد أظن أنه لو أن مائة رجل من أواخر عاشر القرن التاسع عشر ماتوا يوم الغد لكانت حياة الرجل العادي في كل مجتمع صناعي مختلفة اختلافاً تاماً عما هي عليه الآن ، ولا أظن أنه لو لم يوجد شكسبير وبلزن لاصطاع غيرها من الناس أن ينظم ما نراه من الأشعار ، ومع ذلك فإن هذا ما يحاول بعض المؤرخين الذين يطمحون المنهج العلمي أن يجعلوا على تصديقه »<sup>(٣)</sup>

الممتاز والمملكات الأدبية غير المتكورة مثل ماكول وكارلايل وفروود في إنجلترا ، ومثل ميشليه وريتان وتين في فرنسا ، ومثل مومسن وفون رانك وترينتشك في ألمانيا وبعض كتاب التاريخ الذين ابتلوا بنضاج الأسلوب وقرر الثقافة الأدبية يزعمون أنهم يتحرون الأسلوب العلمي في كتابة التاريخ ، وهي حجة واهية ، وفي رأيي أننا لا نستطيع أن نعد أمثالهم من مؤرخي الطبقة الأولى ، والتحقيق العلمي في كتابة التاريخ ، كما ذكر رسل بحق ، لا يحول دون ظهور البراعة الفنية والقدرة الأدبية إذا توفر وجودها في المؤرخ ، وقد استرعى رسل نظرنا إلى أن المؤرخين الذين يرفعون أنفسهم في جمع الحقائق واستشارة المراجع عليهم أن يعطوا أنفسهم الفرصة لضخم هذه الحقائق ولإزاحة خواطرهم المكثورة قبل المضي في التأليف حتى لا يفسد عملهم الجهد المبذول والكدر الباعث على الملل ، ويدكرني ذلك بالحديث الشريف : « إن المشتت لأرضاً قطع ولا ظهراً أبهى » .

ومن المسائل التي عني بها رسل في كتبه عامة وفيما كتبه عن التاريخ بوجه خاص ، مسألة أثر الأفراد في التاريخ ، وقد اشتهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر نظرية كارلايل التي بسطها في كتابه عن الأبطال وعبادة البطولة ، ولتاريخ العالم الحقيقي في رأي كارلايل هو ترجمة سير الأفراد العظماء ، وقد عرضته ذلك للتقد من ناحيتين بوجه خاص ، ناحية أنصار الفكرة الديمقراطية وعلى رأسهم الزعيم الإيطالي الكبير<sup>(١)</sup> مازيني وناحية أنصار الفكرة الاشتراكية الذين يرون أن الدوافع الاجتماعية والعوامل الاقتصادية لها الأثر الأكبر في الحركة التاريخية ، وفلسفة كارلايل ونظريته إلى الحياة والناس وتفسيره للتاريخ تختلف اختلافاً كبيراً عن

(١) ذكرت بالتفصيل نقد مازيني لزعمة كارلايل الفردية في تفسير التاريخ ضمن الفصل الذي عقده في كتابه بعنوان الفصل « مازيني والفكر الأدبي » وهو من صفحة ١٩٩ إلى صفحة ٢٢٠ من الكتاب المذكور .

(١) صفحة ١٦ من رسالته « كيف تقرأ التاريخ وفهمه » .

(٢) صفحة ١٦ من رسالته « التاريخ باعتباره فناً » .

(٣) صفحة ١٨ من رسالته « التاريخ باعتباره فناً » .

على القابضة وذلك لم تعترف بتقديم البابا أمريكا هدية لإسبانيا والبرتغال ، ولو كانت إنجلترا قد ظلت تدين بالملعب الكاثوليكي لكان من المحتمل أن ما يسمى الآن الولايات المتحدة كان يكون جزءاً من أمريكا الإسبانية (١)

\*\*\*

وقد عقد رسل فصلاً خاصاً للكلام عن دور الفرد في كتابه عن « السلطة والفرد » ( وكان هذا الفصل إحدى محاضرات ريث لسنة ١٩٤٨-١٩٤٩ ) وقال في مسهل هذا الفصل : « سأتناول في هذه المحاضرة أهمية الدوافع والريجات عند بعض أمراء المجتمع لا جميع أفراد سواه كانت هذه الدوافع والريجات الشيرة أو القشر..... وجميع أنواع التقدم الفني أو الأخلاقي أو الفكري كانت متعقدة عليها على أشكال هؤلاء الأفراد ، وقد كانوا العامل الفاصل في انتقال الإنسان من المسجبة إلى الحضارة » (٢)

وإسبل بالرغم من إثارته للديمقراطية وانتصاره لفكرة الحرية والمساواة والإخاء يرى أن الأفراد يتفاوتون تفاوتاً كبيراً في الكفاية العملية والمواهب الفكرية ، وقد ظهر هذا التفاوت من أقدم العصور ، وبعض الصور المرسومة في كهوف جبال البرانس يرجع إلى عهد الإنسان الباليولوثي ، وقد بلغت من الإجابة الفنية مبلغاً يجعلنا نرجع أن مثل هذه القدرة الفنية لم تكن شائعة بين جميع الأفراد ، والأقرب إلى الاحتمال أنها كانت مقصورة على عدد قليل من أهل ذلك العصر ، وظهور الزعماء والكهنة والقادة الحريين بين سبق ظهور هذا التفاوت ، على أن أعمال هؤلاء الرجال المتنازين لم تكن موجهة دائماً لصالح المجتمع ، ولا نزاع في أن بعض من وصفهم الناس بأنهم من أبطال التاريخ قد أساءوا إلى الإنسانية ، ولم يغب ذلك كله عن تفكير رسل ولم يسقط في تقديره لأفذاذ الرجال ، فالخسدين في الدين ومذهاب الأخلاق قد بذلوا كل ما في وسعهم لترويض جراح الإنسان وتقليل قسوته وتوسيع نطاق عطفه وتعليم أخاظر جهله ، وفطاحل العلماء يسروا

ويثرب رسل من فكرة كارلايل ويقول : « مذهب عطية أبعد في الاتفاق مع هؤلاء الذين يؤمنون بالفرد ، وإن أظن أن أهم ما جدير بأن يعرف ويمتدح على الإصباح في الفشتين الإنسانية من عمل الأفراد وليس من عمل الجماعات ، وإن أظن أنه من الخطر أن يتساهل التاريخ قيمة الفرد لتطعيم الدولة أو الأمة أو الكنيسة أو أي هيئة أخرى اجتماعية على هذا النمط » (١)

ويعود رسل إلى تأكيد وجهة نظره هذه في خلال حديثه عن جاليليو فيقول : « أحداث مدينة خاصة من مدارس علم الاجتماع أن تقلل من أهمية الذكاء وأن تنزع كل الحوادث العظيمة إلى أسباب كبيرة غير شخصية ، وفي اعتقادي أن هذا وهم مطبق ، وإن أعتقد أنه لو كان قتل مائة من رجال القرن السابع عشر يوم أطفال لما وجد العالم الحديث ، وجاليليو هو زعيم هؤلاء المائة » (٢)

وأكبار رسل للدور الذي يلعبه في التاريخ نوابغ الرجال والعلماء العبقريون وتقديره لتأثير الأبطال في الحركة التاريخية جعله يؤمن بالمصادفة في التاريخ ، ويرفض فكرة الجبرية الاجتماعية ، لأنها تنقل من شأن تأثير الأفراد الممتازين ، وهو يفتد منذهب كارل ماركس من هذه الناحية كما في قوله :

« رئاسة أخرى أرى أن مذهب ماركس لديه تصديده فيها ، وهي أنه لا يقبل حقيقة أن قوة صديرة قد تكون كافية لترجيح إحدى كتفي الميزان حينما تكاد تتعادل القوي في الكتفتين ، ومع التسلل بأن القوى الكبرى من خلق الأسباب الاقتصادية فإنه كثيراً ما يحدث أن يحفظ نجاح إحدى القوتل الكبيرة على حوادث هزلية تافهة ، وحينما نقرأ ما كتبه ترنتين عن الثورة الفرنسية من الصعب علينا أن نعتقد أن لينين لم يحدث فرقاً ، وكانت موازنة الحكمة الألمانية على سفره إلى روسيا من قلقات للمصادفة ، ولو اتفق أن الوزير المختص كان يمثل إحدى نوبات سوء الحظ في صباح يوم معين لكان من المحتمل أن يظل «لاه في حين أنه في الواقع قال «نعم» وأظن أنه لا يمكن أن يقتل العقل القليل بأن الثورة الروسية كانت تقوم بما قامت به بنير لينين ، وأعرب مثلاً آخر ، لو كان ضد البروسيين قائد قدير في معركة فاشي لكان من الممكن أن يكون في مسطاهم القضاء على الثورة الفرنسية ، وأعرب مثلاً آخر أكثر إسماعاً في البرابرة ، وذلك أنه يمكن أن تقتل دين أن نغشى الزلزال أنه لو لم يعم هنري الثامن يجب أن يولن لما وجدت الولايات المتحدة في العصر الزمان ، لأن هذه الحادثة كانت سبب خروج إنجلترا

(١) صفحة ٢٢٩ من كتاب « الحرية والتنازل » .

(٢) صفحة ٤٦ من كتاب « السلطة والفرد » .

(١) صفحة ١٨ من رسالته « التاريخ باعتباره فناً » .

(٢) صفحة ٣٥ من كتاب « النظرة العلمية » .

شدة تعلق رسل بفكرة تأثير الرجال المتمازين في التاريخ جعلته يؤمن كذلك بتأثير المصادفة في الحركة التاريخية ، وظهور العظام نفسه إلى حد ما نوع من المصادفة ، ومن أجل ذلك يشك رسل في أن التاريخ علم ، ويردد كثيراً أن التاريخ حتى اليوم ليس علماً ، ولا يمكن أن يبدو كذلك إلا بالتزييف والحذف ، ولكن هل يصير التاريخ علماً في المستقبل ؟ يشك رسل كذلك في إمكان هذه الصيرورة لأنها لا تتفق مع روح التاريخ وطبيعته .

ولكن رسل مع ذلك لا ينكر قيمة التعميمات التاريخية ، ويعاود الانتفاع بها على الدوام ، ولكنه في الوقت نفسه لا يرى أن الأسباب جميعها يمكن أن ترد في النهاية إلى سبب واحد أو أن تخضع الحوادث كلها لقالب بعينه ، فهو لا يهاجم الإفادة من تطبيق الطرائق العلمية في التاريخ وإنما يوجه هجاءه إلى فلسفة التاريخ التي تزعم أنها فقهت أسرار التاريخ وكشفت خفيّ قوانينه ، ويظهر لنا ذلك ظهوراً واضحاً في نقده للدialektische الماركسية ، وهو ينفضها من ثلاث نواحي ، ناحية الدialektische المادية ، وناحية الجبرية الاقتصادية وناحية تفاؤل ماركس ، أما من ناحية الدialektische فإن رسل يلحظ تناقضاً بين اللفظتين ، لفظة الدialektische ولفظة المادية فالdialektische صيغة منطقية ولها مكان في الفلسفة المثالية ، مثل فلسفة هيجل التي تذهب إلى أن تطور العالم التاريخي في الزمان ليس سوى موضوعية عملية فكرية ، أي أن الفكرة تتحقق في الواقع ، أما في الفلسفة المادية فلأنها لا تجد موضعاً ، ويقول رسل : « هذا الرأي يبدو مبكراً عند هيجل لأن العقل في فلسفته هو الحقيقة النهائية ، والأمر على نقض ذلك عند ماركس لأن المادة في رأيه هي الحقيقة النهائية ، وبالعالم من ذلك فإن ماركس يظل متشبكاً بأن الدنيا تتقدم تباً لصيغة منطقية ، وعند هيجل أن تقدم التاريخ مخلق مشل لعبة من لعب الطيرنج ، وماركس وأيجل يحفظان بقوامه الطيرنج ويصمان أن قطع الطيرنج تتحرك بنفسها تباً لقوانين الطبيعة بدون أن يتدخل اللاعب » (١)

لنا فهم أسرار الطبيعة وتسخيرها لحاجتنا ، ومهما يكن من أمر لإساعتنا استعمال هذه القدرة فلأن تيسير هذه المعرفة في ذاته من الأعمال الحيدة الباهرة ، وكبار الشعراء والموسيقين والمصورين وسائر رجال الفنون النابغين قد خلقوا لنا ضروباً من الجلال تعيننا على احتلال آلام الحياة وتشدد من عزمنا وتفيض على الدنيا النور والبهاء ، ويرى رسل أن الأشرار من هؤلاء الرجال المقتدرين كانوا على نقض هؤلاء الذين تفعلوا الإنسانية ورفعوا مستوى الحياة ، وهو يتساءل قائلاً : « لا استطيع أن أفكر في شيء اكتسبه الإنسانية بعبء جنكيزخان ، ولست أدري ما الأخير الذي جاء به روبيسير ، ومن ناسخ لا أرى ما يدفعني إلى أن أكون شاكراً لجبل لينين » (١) ولكن المرة التي يمتاز بها جميع هؤلاء الرجال للمتمازين الاختيار منهم والأشرار هي صفة استقلال العقل ، وقوة التصميم ، ومضامير العزيمة ، والقدرة على المبادأة والابتكار ، والتغلب الواسع الحلق ، والرجال الذين تنوهر فيهم هذه الصفات قد ينفعون الإنسانية نفعاً عظيماً وقد يضرّونها ضرراً كبيراً ، ولكنهم سواء كانوا أشراراً أو أحياناً يمحيطون الوهم عن الحياة ويجلون صدامها ، ولولاهم لأعدت الإنسانية إلى مستنقع آسن من الخمول والبلادة ، وغاية ما نرجوه أن نجد جهودهم في طرق الخير متسماً .

وفي ديباجة كتابه عن الحرية والتنظيم يردد رسل نغمته المعتادة في أهمية ما يقوم به الأفراد في التاريخ ويقول : « يعمل الذين يعتقدون في أنفسهم أنهم قد كشفوا قوانين التعبير الاجتماعي إلى الظليل من شأن الجزئية التي قام به الأفراد في التاريخ والتي بالغ كارلايل في تأكيدها وما يزال يبالغ فيه أتباعه الرجسيين ، ولا أعتقد أن تاريخ أوروبا كان مشابهاً كل المشابهة لما هو عليه لو كان يسلكه قد مات وهو عقل ، ولا استطيع كذلك أن تتجاهل الجزء الذي تقوم به ما نسبها المصادفة ، أي الحوادث القليلة الأهمية التي حدث أن صار لها تأثير عظيم ، وقد كانت الحرب الكبرى محصلة لأسباب كثيرة ، ولكنها لم تكن أمراً محضاً ، وكان يمكن لأخر لحظة أن تتغير ما حداث صغيرة لم تقع ولو أننا لا نعلم شيئاً كان يعمل وقبها مستحيل ، ولو كانت تلك الحرب قد تأخرت لكان من المحتمل أن تتقلب القوى التي تعمل السلام » .

بالتغيرات التي تطرأ على طرق الإنتاج ، ويقول في هذا النقد :  
« تبدل طرق الإنتاج عند ماركس كأنها أسباب أولية ، ولكن أسباب  
تتميزها من حين إلى الحين تترك بغير تفسير ، والواقع أن طرق الإنتاج  
في الأصل تتغير تبعا لأسباب عقلية ، أي تبعا لكشوف علمية أو  
مخترعات ، وبين ماركس أن الكشوف العلمية والمخترعات تحدث حينما  
يستندى وبسببها الموقف الاقتصادي ، وهذا رأى ليس له سند من  
التاريخ ، فلماذا لم يكن هناك من الرجعة العملية علم تجريب من عهد  
أرخميدس إلى زمن ليوناردو ؟ ولقد كانت الأحوال الاقتصادية لمدة ستة  
قرون بعد وفاة أرخميدس تيسر جعل العمل الملمى سهلا ، ولقد كان  
تقدم العلم بعد عصر إحياء العلوم هو الذي أدى إلى الصناعة الحديثة ،  
وهذا السبب الفكري الحركات الاقتصادية لا يعترف به ماركس  
اعتقافا كاملا » . ويستمر رسل في بسط فكرته فيقول :

« يمكن أن ينظر إلى التاريخ بطرق كثيرة ، ويمكن ابتكار صيغ عامة  
يكون لها من الأساس ما يكفي لإظهارها في الصورة المقبولة إذا اختبرت  
الحقائق في دقة وعناية ، وإن أقترح بعدو جديدة غير مناسبة النظرية  
الأخيرة الآتية لأسباب الثورة الصناعية : الثورة الصناعية نتيجة لعلم  
الحديث ، والعلم الحديث مدني لجاليليو ، وبياليليو مدني لكوبرنيكس ،  
وكوبرنيكس مدني لعهد آحياء العلوم ، وعهد إحياء العلوم سببه سقوط  
القسطنطينية ، وسقوط القسطنطينية سببه هجرة الأتراك ، وهجرة الأتراك  
ترجع إلى حادث جناب في وسط آسيا ويستخلص من ذلك أن البحث  
الجوهري عن الأسباب التاريخية بحث هيدروغرافي » .

ويعالج برتراند رسل ماركس في نقاشه ، وذلك  
لأن العوامل الديالكتيكية التي استمدها ماركس من  
هيجل جعلته يعد التاريخ حركة عقلية أكثر مما هو في  
الواقع ، وأقنعته بأن كل لون من ألوان التغير لا بد  
أن يكون تنديما ، ولأنه ثقة بالمستقبل وأملًا فيه ،  
وهذا الأمل لا يقوم على أساس علمي سليم ، وليست  
نتيجة كل صراع يحدث الانتقال خطوة أو خطوات  
إلى الأمام ، بل ربما تكون العكس ، والأمثلة لذلك  
كثيرة ، فغزو القبائل الممجية لروما لم يحدث في أعقابها  
تقدم في الأحوال الاقتصادية ، وكذلك إخراج العرب  
من إسبانيا ، وقبل عهد هوردمرست الحضارة المسيحية  
ومرت قرون قبل أن تخلفها حضارة أخرى في بلاد  
اليونان ، والرأى المخالف لذلك الذي يظهر في مؤلفات  
ماركس وإنجلز ليس سوى لون من ألوان التناؤل  
الذي ذاع في القرن التاسع عشر .

ومعظم التغيرات العظيمة التي حدثت في التاريخ  
سواء كانت سياسية أو دينية أو أخلاقية كان لها أسباب  
اقتصادية ، وفكرة الجبرية الاقتصادية من الأفكار  
المهمة التي أعانت علم الاجتماع ، ولكن لا بد مع ذلك  
من تقدير العوامل الأخرى التي تشترك معها ، والنظم  
السائدة في عصر من العصور ليست جميعها مسالمة  
لأحواله الراهنة ، فقد يكون هناك بقايا من نظم مضى  
زمنها ويقول رسل : « إن أظن أنه يمكن التسليم بأن للمذهب  
الجديدة التي تنسج لا بد أن يكون لها بعض العلاقات بأحوال العصر  
الاقتصادية ، ويمكن للمذهب القديم أن تسطيع أن تضرر على البقاء مدة  
قرون دين أن يكون لها أي علاقة حيوية من هذا النوع » (١)

وكذلك إذا تصورنا قوتين متعادلتين مصدرهما  
اقتصادي ، فقد تكفي حادثة عارضة لترجيح كفة  
إحدى القوتين على القوة الأخرى ، والجبرية الاقتصادية  
لا تظهر دائما في مظهر النزاع بين الطبقات ويقول  
رسل في ذلك : « يلعب ماركس إلى الزمان الصراع الاقتصادي  
كان دائما صراعا بين طبقات في حين أن مسطحة كالا صراعا بين  
شعوب وأم ، وفي الصراع بين الرأسمالية والشيوعية وأخذ صورة الصراع  
بين الأمم ، وحقيقة أن الصراع بين الأمم صراع اقتصادي إلى حد  
كبير ولكن انقسام العالم إلى أم لا أسباب ليست في القلب الاقتصادية » .  
ويستمر رسل نظرا إلى أسباب أخرى لها  
أهمية كبيرة لم يدخلها ماركس في حسابه ويقول :

« وهناك نوع آخر من الأسباب له أهمية عظيمة في التاريخ وهو  
ما نستطيع أن نسميه الأسباب الطلية ، فربما « الموت الأسود » مثلا  
كان من الحوادث التي صرف ماركس أهميتها . ولكن أسباب « الموت  
الأسود » كانت جزئيا اقتصادية ، وما لا شك فيه أنه ما كان يحدث  
لنقوم لم مستوى اقتصادي أعلى ، ولكن أوروبا ظلت لفترة مدة قرون  
كما كانت في سنة ١٣٤٨ ، ولذلك لم يكن السبب القريب لوقوع  
الوباء هو الفكر ، ونظير مثلا إلى مسألة مثل مسألة انتشار الملايا  
والبحر الصفراء في المنطقة الحارة وإلى حقيقة أن هذه الأمراض أصبحت  
الآن من الأمراض التي يمكن الوقاية منها ، فهذه مسألة لها تأثير اقتصادي  
علم قلنا ولكنها ليست في طبيعتها مسألة اقتصادية » (٢)  
وبعد هذه الإشارة إلى ما أسماه رسل الأسباب الطلية  
يوجه للماركسية نقدا آخر له أهمية ، وهذا النقد خاص

(١) صفحة ٢٢٨ من كتاب « الحرية والتنظيم » .

(٢) صفحة ٢٢٩ من كتاب « الحرية والتنظيم » .

وموجز القول أن رسل ينكر أن للتاريخ فلسفة ، ويرى أن أكثر فلسفات التاريخ المعروفة لا تستحق أن تؤخذ مأخذ الجدد ، ويشك كذلك في أن التاريخ علم ، ويراه أقرب إلى الفن منه إلى أى شيء آخر ، ولا بأس عنده في الاستعانة بالأساليب العلمية في التحقيق التاريخي ، ويعتقد أن عطاء الرجال لم الفضل الأكبر في بناء الحضارات وصنع التاريخ ، وأن للمصادفة مكانة ملحوظة في الحركة التاريخية ، ورسل بالرغم من لمعان تفكيره ونفاذ نظرائه لا يضع في يده مفتاحاً لاستفتاح المغلفات من أسرار التاريخ ، ولا يقدم لنا سوى البصيص من التور ليعضيء ظلماته .

فوقف برتراند رسل من فلسفة التاريخ الماركسية موقف الشك كموقفه من فلسفة التاريخ بوجه عام ، وحوادث العالم في رأى رسل لا تفسر سيراً منطقياً ، ولا يمكن إخضاعها للقوالب العقلية . ويعتقد رسل أنه من غير الممكن رد أسباب التغير جميعها إلى سبب واحد رئيسي وينكر أن الجبرية الاقتصادية تستطيع تفسير سير الأحوال ، ويرى رسل أنه إن كان للحركة التقدمية مجال ومتسع فإن حركة الارتداد والتأخر لها كذلك فرصها واحتمالاتها ، وليس هناك قوة تاريخية أو ميتافيزيقية تستطيع أن تضمن لنا اطراد حركة التقدم وعدم الارتداد إلى الوراء .





# المصطلحات الفنية للعمارة الإسلامية

بتأليف الأستاذ محمد عبد الوهاب

من أجزاء المسجد فليس من يلزم الأندلس وبلاد المغرب باستخدامها بدلا من كلمة بلاط المستعملة عندهم لهذا الغرض ، وإذا نحن أطلقنا على مستودع المياه لفظة حوض أو خزان ، فلا نلزم أهل تونس والقيروان باستخدام هذا الاسم بدلا من «ماجل» المتعارف عليه هناك .

...

والمصطلحات المعمارية المتداولة في مصر مرجعها ما اصطلاح عليه عمال كل صناعة ، وتابعتهم فيها موثوق الجميع ، فقد كان الموثق عندما يدون وصف مسجد أو عقار موقوف ، يستعين بالمعاري في إملاء الوصف المعماري وذلك منذ القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) . وقد يكون قبل ذلك ، ولذلك نرى الوثائق الجيدة التحرير تتفق في الوصف منذ القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) إلى القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) اللهم إلا في تغييرات طفيفة طرأت مع الزمن ، أو لعدم إلمام المعماري الذي قام بالإملاء . والكثير من مصطلحات تلك الوثائق متداول إلى الآن ، ومنها ما أهل استعماله فنقد فهمه .

كل هذا حدا بي إلى أن أتقدم إلى موثري الآثار المتخذ بدمشق في سنة ١٩٤٧ بأقترح عمل معجم لتلك المصطلحات ، وبعد المناقشة فيه أقره الموثر ، وانتخب أعضاء لجنة المصطلحات ، كما أقر تأليف مكتب في القاهرة يكون على اتصال بالآثاريين لتأليف هذا المعجم .

يعاني المشتغلون بتاريخ العمارة الإسلامية في مختلف الأقطار مشقة في تفهم ما يكتبه الآثاريون عن آثار بلادهم ، وكثيراً ما يجدون اختلافاً في التعبير عن المصطلحات المعمارية بين كتاب قطر واحد بحسب ثقافة كل منهم ، بل أكثر من هذا فإن الدارسين للعمارة بلغة أجنبية يلجئون إلى التعبير عن المصطلحات بالإنجليزية أحياناً وبالفرنسية أحياناً أخرى وكثيراً ما يعجزون عن وضع مصطلح عربي لها أو التعبير الصادق عنها .

وقد ظن بعض العلماء أن الرجوع إلى كتب اللغة والتقاط الكلمات اللغوية لتلك المصطلحات قد يقيد ! ولما هذا النحو أستاذنا المغفور له الأستاذ زياد باشا إذ كان يلتقط بعض الكلمات الخاصة بالعمارة من كتب اللغة ، وعلى هذا النحو سار المجمع اللغوي في التقاط أو تحت كلمات للمصطلحات الهندسية ، وهي بعيدة كل البعد عن المصطلحات الفنية المستعملة في مختلف الأقطار والمدونة في الوثائق ، اللهم إلا النزر اليسير منها . وقد سبق أن طالبني المغفور له محمد مسعود باستعمال المصطلحات اللغوية أو الاقتباس مما كتبه المؤرخون كابن عذاري في وصفه لجامع قرطبة ، وقد فاته رحمه الله اختلاف المصطلحات واللهجات في الأقطار الإسلامية منذ القيلم لا في العمارة وحدها بل في كل الفنون ، وأوضحت له وقتئذ أن ما أستعمله من مصطلحات في بحثي عن الآثار بمصر مقتبس مما هو مدون في الحجب وفي كتب الخطوط منذ أقدم العصور ، وضربت له الأمثال ، فاعتنق يومئذ رحمه الله .

فنعن إذا استعملنا — مثلا — كلمة رواق لجزء

غير أنه مع الأسف لم يثنأ المكتب ولم يجتمع اللجنة ، وهذا ما دعاني إلى أن أقدم إلى المؤتمر الثاني للأثار المنعقد ببغداد سنة ١٩٥٧ باقترح وضع قاموس للمصطلحات الفنية الأثرية جاء فيه :

« لوسط أن أساء التفاصيل المعيارية المعارة - والأثار يختلف التصير هنا في مختلف الأقطار ما يجعل دون الانتفاع بما ينشر عن الآثار في تلك الأقطار ، وغير وسيلة للقضاء على تلك الاختلافات معالجة الموضوع بالوسائل الآتية :

١ - عمل قاموس موضح بالرسومات لتفاصيل المعيارية في مختلف الآثار وفي مختلف الصور يكتب أمام كل رسم الاسم القانع في مختلف الأقطار ، فإذا ما اتفق الاسم في أكثر من قطر ذكر الاختلاف في الأقطار الأخرى ، حتى إذا ما تبين أن الاختلاف ناشئ من تحريف أو متقارب توحد ..... »

وقد اجتمعت لجنة المصطلحات في صباح يوم ٣٠ من نوفمبر سنة ١٩٥٧ وتلّيت تلك المذكورة ، وهرضت مجموعة الرسومات لتختلف التفاصيل المعيارية مع مسمياتها المستعملة بمصر وما يقابل بعضها من مقارنات في الأقطار الأخرى .

وبعد المناقشة أقر المؤتمر ، ووافقت جامعة الدول العربية « على إنشاء المعجم الأثاري » وطريقة تأليفه واللغات التي يترجم إليها ، وتألّف لجنة فنية دائمة يعهد إليها بذلك العمل ويخصص لها الاعتماد اللازم للتأليف والنشر .

وها نحن أولئك في انتظار تأليف تلك اللجنة وقد مضى على ذلك عام وأكثر .

وليبيان أهمية هذا المعجم وضرورة البدء فيه باللغة العربية أذكر نماذج مما تعاناه نحن الأثاريين من اختلاف المصطلحات بالرغم من تدوّمها إلى حدٍّ ما بحكم الوصف . فما بالك بغير الأثاريين ؟

فنحن نقرأ - مثلاً - في الحوليات الأثرية التي تصدرها دائرة الآثار بدمشق وصفاً لقبّة العصفير للأستاذ وصفي زكريا يقول فيه إن « القبّة موضوعة على طنبور مثنى » ، وهو ما نسميه في مصر « ربة القبّة » .

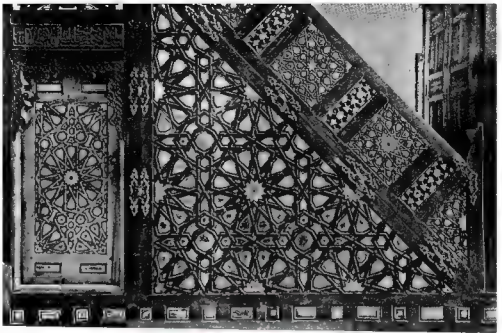


قبة يونس الدردار بالحطابة سنة ٧٨٣ هـ (١٣٨٢ م)  
وتظهر في الرقبة الشبايك والمضاميات

وفي بحث آخر في المجلة المذكورة عن مدافن الملوك والسلاطين في دمشق وصف للشبايك المستندة في رقبة بعض القباب - بأنها كؤوى عمياء - وهي ما نطلق عليها في مصر « مضاميات » لأنها لم تنفتح من الأصل .

ويعبرون أيضاً عن الأعتاب الحجرية بأسكفة حجرية ، ويعبرون عن الزرّرات بالصفافية ، وعن جانبي الخراب بالحدّين ، ويقولون : إن الجدار فلك سوفة بعد سوفة ، وكأنهم يقصدون قولنا : مدماك بعد مدماك (١) .

(١) المدماك : صف البناء بالحجر .



ريشة منبر المدرسة الباسطية . سنة ٨٢٣ هـ (١٤٢٠ م) يشتملها طابق ثلثا عشرين ، وله درابزين اثنا عشرين على تمانية ، ويشتمل على ١٢٠ ويظهر فيه باب القروية

الحشوية بـ « زُكَّات » ، وهي تعبيرات إن فهمها العراقي فلفن يفهمها المصري ولا الشامي ولا المغربي . ولا أدرى هل لهذه التعبيرات أصل في توثيقاتهم ؟

• • •

لا أحاول التوسع في التعريف بدقائق التفاصيل المعمارية والصناعية الآن ، ولكنني أريد البدء بالوحدات الأولية . وإلا لو جارينا شرح دقائق تلك التفاصيل لدخلنا في خضم لا نهاية له . وهو ما يجب أن نخوضه إذا ما قُدر العمل في المعجم ، وعلى سبيل المثال أذكر دقائق صناعية لجانب منبر من القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) في مصر .

يشتمل جانب المنبر - ويعرف بالريشة - على :  
حشوات - كتلة - صرر خمسة شعب السقطة -  
خناجر - نصف كتلة - كتلة السقطة - نصف ترس  
الشمس - نصف ترس الاثني عشرين - ثمن ترس الاثنى عشر -  
بيت غراب - نصف سقطة - زقزوق - ترس الاثنى عشر -

وفي التعبير عن النجارة المجمعة حشواتها يقولون مدككة .

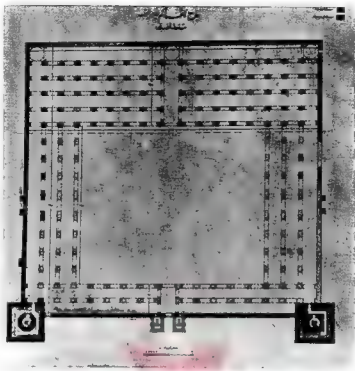
وفي حلب يطلقون القسطل على المواسير الممتدة في باطن الأرض لتوصيل المياه النقية إلى المساجد والأسبلة .

وفي تونس يعرفون عن الأروقة المحيطة بصحن جامع الزيتونة « بالمحشبات » ومن الصهريرج بالداموس ، ومن المقرنص بالمقرنص .

وقرأت في مجلة سحر التي تصدرها مديرية الآثار القديمة العامة في بغداد أوصافاً لتفاصيل معمارية ، منها وصف لمصراع باب جامع « الإمام باهر » بالموصل « بأنه يتشكل من حشوة واحدة تملأ جميع سطحه وهي داخل عضادتين « وكفسيجين » بالأعلى والأسفل نطاق من « نحاس » . ولولا أنني رأيت الباب ما فهمت الكفسيجين ويعني بهما حشوتى الباب من أعلى وأسفل .

ويعبرون عن البراق<sup>(١)</sup> المنحرف في المقاصير والحواجز

(١) البرق : جزء مستدير مقع في الدرابزين .



مسقط ارضي جامع حاكم بأمر الله سنة ٢٨٠ هـ (٩٩٠ - ١٠١٣ م)  
وي الإيوان مشرق خمسة أروقة يشتمل الحمار المنقوي إلى اعراب

#### ♦ السرواق :

والرواق هو الصف المحصور بين العمود ، والممتد من قبل إلى بحري ، فإذا ما امتد من الشرق إلى الغرب قاطعاً على المحراب فهو « المسجّاز » . وهو لا يوجد في مصر إلا في جامعي الأزهر والحاكم بأمر الله ، ثم أطلق « المجاز » على الطريقة الواقعة بين الإيوانين والتي تصل بابي المسجد . وقد ورد هذا التعبير في حجة مسجد مراد باشا المنشأ في العصر العثماني ، وهو نوع من تخطيط مساجد هذا العصر .

والرواق مصطلح على استعماله في حجج المساجد والدور وكتب الخطط ، فقد قال ابن دقاق في كتابه « الانتصار بواسطة عقد الأمصار » عن زيادات جامع عمرو بن العاص سنة ٣٥٨ هـ ( ٩٦٨ م ) « ولاد فيه أيوبكر عهد الخازن رويّاً واحداً » ، كما ذكر عن الحاكم بأمر الله

وبع ترس المكنن - كتلة جدار - صرد خمسة - ترس المعشر - نصف خنجر - نصف جدار - صرد مسلمة - مقبلة وهي قمة المنبر .

إنها مصطلحات لا تعرف إلا إذا شرح المنبر ورسمت تلك الأجزاء وكتب عليها اسمياتها

وفي كلمتي هذه أورد بعض مصطلحاتنا المستعملة بمصر فيما بين القرنين والصناعات والتي دون الكثير منها في الوثائق وكتب التاريخ :

#### ♦ المسقط الأفقي للمسجد والمدرسة :

يتكون المسقط الأفقي للمسجد الجامع من سور يحيط بالمسجد تتوسله الأبواب التي تؤدي إلى درّة كاة ( طرقة مريّة ) ومنها إلى الصحن الذي يحيط به أربعة إيوانات ، يتكون كل إيوان من أروقة سقفها عمولة على عقود وعمد ، يعبر عنها أحياناً بيواناتك .

« يدائر على الصحن أروقة » ، « وفي فقرة أخرى يقول :  
« رواق طويل عقدت قناطره » ويصف المسجد الأقصى بقوله :  
« وصل الصحن من المينة أروقة وصل للأضيق أروقة » .

ولا عبرة لما وصف به ابن جبير الأروقة بجامع دمشق  
بالبلاطات ، فإنه عيّر عنها بلغة بلاده (الأندلس) ،  
ومثله ابن عبد ربه الأندلسي في كتابه « العقد الفريد »  
فإنه يصف المسجد الحرام بأسلوب بلاده بأن له ثلاث  
بلاطات ، وبأن لمسجد الخيف مما يلي المحراب أربع  
بلاطات .

#### ◆ الإيوان :

إذا أطلقنا كلمة إيوان على القسم من أقسام الجامع  
الأربعة المشتملة على أروقة ، فإن هذا يخالف المصطلح  
عليه لغوياً ولفظياً . لأن الإيوان كلمة فارسية معناها البيت  
المعقود بالأجر المرتفع البناء غير مسدود الوجه مثل إيوان  
كسرى . وهذا الوصف ينطبق على إيوانات المدارس  
فهى مكوّنة من عقد كبير معقود أحياناً ومسقوف أحياناً  
أخرى ، ولا تكون بداخله أروقة بالوصف السابق ،  
وعيّر به المقرئى عند وصفه لمدرسة السلطان حسن  
إذ قال إن إيوانها مثل إيوان كسرى .

ووصفوا تخطيط المدارس في حجبها بأنها مكوّنة  
من أربعة أولوين ، كل منها معقود قنطرة مشهورة<sup>(١)</sup>  
بالحجر الأبيض والأحمر .

ومع ذلك فلما غير مبتكرين لهذا التعبير ولكننا  
مقلدون . فقد عيّر به المقرئى عند ذكره لجامع «المؤيد  
شيخ » بأنه أقيمت به الجمعة ولم يكمل منه سوى الإيوان  
القبيل ... وسعروف أنه يشتمل على أروقة لأنه مسجد  
جامع .

وسيقه بهذا التعبير موثق حجة هذا الجامع عند  
وصفه للجامع بأن الإيوان البحري يشتمل على رواقين ،

(١) للشجرة : المبنية بحجر ملين أبيض وأصفر أو أبيض وأحمر .



الجامع الطوفي سنة ٢٦٥ هـ (٢٧٨ م)  
رواق بالإيوان الشرق محصور بين صفي القنطرة

أنه أزال كثيراً من التفسيرات<sup>(١)</sup> التي كانت في أروقة  
جامع عمرو ، وأمر بعمل الرواقين اللذين في صحن  
الجامع .

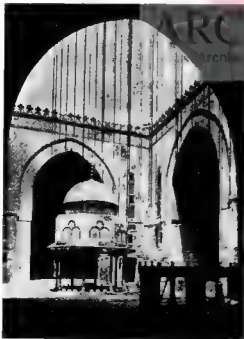
وكتب المقرئى في كتاب «المواظ والأخبار  
بذكر الخطط والآثار» عن الجامع الأزهر والكتابة  
التاريخية التي كانت بدائر القبة « بالرواق الأول » .

وكذلك كان تداول كلمة رواق لهذا الغرض في  
سوريا وفلسطين فيها هو شمس الدين أبو عبد الله محمد  
ابن أحمد البناء المقدسي يقول في كتابه «أحسن التقاسيم»  
عن الجامع الأموي بدمشق :

(١) التفسير : فصوص زجاجية ملونة وبلدية تآلفت منها أشكال  
هندسية وزخرفية ، وهو ما يلتبس على كثير من الكتاب فيعبرون عن  
الزعماء الملونين في الزورات والحاروب بالنفساء .



مسقط أوتى مدرسة خاى اليرسى سنة ٧٧٤ هـ (١٣٧٣ م) وتحتل شامد



مدرسة السلطان حسن سنة ٧٦٤ هـ (١٣٦٣ م)  
منظر عام للصحن تحيط به الإيوانات وتتوسطه القسمة

وأن الإيوان الغربى به رواقان . وفى هذه الوصف تحيز  
لإيوان الجامع من إيوان المدرسة .

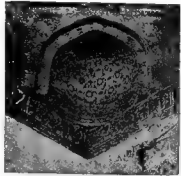
وفى حجة الملك الأشرف قايتباى يصف  
مسجده المنشأ بالصحراء سنة ٨٧٩ هـ (١٤٧٤ م)  
وتصميمه متعامد مثل المدرسة « بأنه يشتمل على أربعة  
أولوين بينها دورقاعة » (صحن الجامع) .

والإيوان الغربى فى هذا الجامع مقسم إلى أقسام  
ثلاثة أكبرها هو الوسط ، ومنخفض عن الجانبين .  
وقد عبر عن الجانبين بسيدلات شاع استعمالها وصف  
إيوانات المدارس والمساجد التى على شاكلته .

ثم تطور التعبير بهذين المصطلحين : الإيوان ،  
والرواق . وسائرناه تبعاً لما جاء فى حجة مسجد الأشرف  
برسباى بالخانكاه سنة ٨٤١ هـ (١٤٣٧ م) — وهو  
مسجد جامع — وأن له أربعة أولوين بها أروقة ذات عمد  
وقناطر ، إذ أطلق اسم رواق على الحجرة الكبيرة علو  
القاعة . كما عبر بإيوان عن القسم المرتفع منها ، وجاراه  
فى هذا محرر حجة وكالة السلطان قايتباى بباب النصر  
فذكر أن بها أروقة بإيوان وأخرى بإيوانين . وهذا



مقرنص قبة پدر الجبال خارج باب النصر  
حوالي سنة ٤٨٧ هـ ( ١٠٩٤ م ) وهو من حطين



مقرنص قبة مسجد أمير الجيوش پدر الجبال  
( الجيوش ) بالمقلم سنة ٤٧٨ هـ ( ١٠٨٥ م )  
وهو من حطة ( طائفة ) واحدة

والمقرنص مجموعة من الأجر أو الأحجار تنسجت  
وتجميع بأشكال تكون تنوعاً بارزاً ، ومنها ماله دلالات ،  
وهو في القباب يساعد على الانتقال من المربع إلى المستدير  
أو المثلث . وقد بدأ بطاقة واحدة تطورت إلى طائفتين  
في قباب الدولة الفاطمية ثم تطورت وزادت حطانه (١) مع  
تطور القبة وتوسعها وارتفاعها .  
وهو في المنارات يساعد على إيجاد دورة للمؤذن  
بارزة عن جسمها المثلث أو المسدس أو الأسطواني ، فهو  
كنكاة لجسم بارز .

والمقرنص ورد بهذا الاسم في وثائق دولتي المالك  
وفي خطط المقرنزي .

#### ◆ المسطبة :

ويكتنف الأبواب العسامة للمساجد والمدارس  
مسطبتان . وردتا بهذا الاسم في جميع الحجج في دولتي  
المالك . ثم عبر عنهما في القرنين الحادي عشر والثاني  
عشر الهجريين بمكاسل كما جاء في حجة مسجد مرزا  
يولاق سنة ١٠١٩ هـ ( ١٦١٠ م ) . وحجة وكالة  
بالجالية مؤرخة سنة ١١٨٦ هـ ( ١٧٧٢ م ) . ولعل تلك  
التسمية أطلقت عليها لتلك الكسائي وجلوسهم عليها .

(١) الحقة : هي الطائفة التي يطر بعضها بشأ .

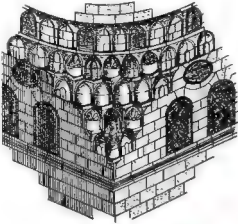
ما سيرناه في وصف الطاعات الكبيرة حيث نصفها كما  
وصفها مؤيد المؤيد بأنها ذات إيوانين بينها دورقاعة هـ  
والدورقاعة : هي القسم المنخفض بين الإيوانين هـ  
وهي ساحة مربعة بها أحياناً فسقية أو أرضية مفروشة  
بالرخام .

#### ◆ الشرقة :

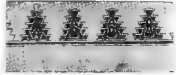
هذا ما يتعلق بتخطيط المسجد والمدرسة وكلاهما  
يشتمل على تفاصيل أخرى لها مصطلحات . فالوجهات  
سواء بنيت بالحجر أو الآجر ، تنتهي من أعلاها  
بشرقة تنوعت أشكالها ، فالشرقة الفاطمية تغاير الشرقة  
الملوكية المسننة ، وهي تختلف أيضاً عن الشرقة المورقة  
عند المالك الجراكسة ومن يعلمهم ،

#### ◆ المقرنص والمزور :

ويقال : حطيت الأبواب والشبابيك بمقرنصات  
مختلفة الأشكال وبمزورات متنوعة الألوان .  
والمزور كسوة رخامية ملونة على شكل شرفات  
مورقة متداخل بعضها في بعض . وهو على أشكال .



مقرنس حجارى مكون من أربع حطات



شرفة مسنة منقوشة



شرفة موزقة

#### ◆ الديكيلة :

وهي يَجْعَلُونَ بَابَ الْمَسْجِدِ أَوْ الْمَدْرَسَةِ أَوْ بَابَ الدَّارِ بِحِدِّ دَرْكَنَاتِهَا ، وَهِيَ الطَّرْفَةُ الْمُرَبَّعَةُ الَّتِي تَوْصِلُ إِلَى صَحْنِ الْمَسْجِدِ ، أَوْ إِلَى دَهْلِزِ الْمَدْرَسَةِ الْمَوْصُولِ إِلَى صَحْنِهَا ، أَوْ إِلَى صَحْنِ الدَّارِ .

#### ◆ الوزرة :

ومساجد ومدارس دولي المالك أُرْزَتْ جدرانها وفُرِشَتْ أَرْضِيَّاتُهَا بِالرَّخَامِ بَعْدَ رَسْمِ وَعِدَةِ أَلْوَانٍ ، فَيُقَالُ جِدَارَانِ لَهَا وَزْرَةٌ رَخَامِيَّةٌ مِنْ أَشْرَطَةِ مَلَوْنَةٍ أَوْ رَخَامِ خُرْدَةٍ مَلَوْنٍ مَطْعَمٍ بِالصَّلْفِ ، وَأَرْضٌ مَفْرُوشَةٌ بِالرَّخَامِ مِنْ مَدَوْرَاتٍ وَبَرَاتِبٍ أَوْ خُرْدَةٍ دَقِيقَةٍ .

وهذه الأوصاف هي الواردة أيضاً في الوثائق ، وقد قرأنا في حجتى الأشرف برسبى بالخانكاه والقاضى يحيى بشارع الأزهر ، وفي كتاب الضوء اللامع للسخاوى . ولأجزاء الرخام وتقسيمها عند جمعها مسيات في الصنعة متعارف عليها بين الصنّاع على مثال ما هو موجود في تقاسيم أجزاء التجارة وغيرها من الفن العربى .

#### ◆ الرنك :

وعلى بعض المدارس كانوا يقيمون رنكاً المنقوشاً لهذه المدرسة أى (شارته) المنبئة عن وظيفته ، مثل الكأس للساقى ، والسيف للسياق .

#### ◆ المصراع والخوخة :

فإذا كان المدخل يفتق عليه باب من مصراع واحد قيل يفتق عليه فردة باب ، فإن توسعته فتحة بباب صغير في الوكالات والدور ، قيل لها خوخة أو باب بخوخة .

ويتنوع وصف المصاريع ما بين مجمعة أو شغل عربى بسيط ، أو سدّة ، أو مكسوة بالنحاس كلها أو بعضها ، أو محفورة الحشوات بالألويمة الدقيقة . كما تختلف مسميات أجزائها ما بين عضائد وأنف ورموس وأسكفة وكوالين وأقال وضُيَّب ، ( والضُيَّب أقال خشية ) وحلقة ومقرعة سماعية .





واجهة مسجد أحمد المهدي بالدرب الأحمر سنة ١٧٢٥ هـ (١٣٢٥ م)  
وتظهر فيها للمصطفى علي جاني الممثل ورأس التاريخ تم موزونات عتب الباب  
ثم الطراز الكتوب لفرصات الباب ذات الدلائل

ولكن من هذه الأصناف وصف لا يساعد على شرحه  
إلا الرسم .

وكذلك الهراب المكون من تجويفه تنهى من  
أعلاها بطاقيّة مكسوة بأشرطة رخامية أو خردة دقيقة  
محطة بعقد مرزور بالرخام تكتفه توشيحتان من الرخام  
الدقيق وتجويف الهراب مكسو جزؤه الأسفل بأشرطة  
رخامية ملوّنة ، ومن الوسط برخام دقيق مطعم بالصدف  
يكون أشكالاً هندسية .

♦ الوتر والكابولي :

وأمام كل هراب وتر من الخشب محمول على كابولين ،

♦ المنبر والهراب وفردتهما :

وفي أنحاء المسجد أو المدرسة نرى تفاصيل أساسية  
مثل المنبر والهراب ، وهما متفق على تسميتهما ، مختلف  
على تسمية مفردتهما :

فباب المنبر هو باب المقدّم ، والبابان الجانبيان  
بابا الروضة ، وجانابه الريشتان ، ثم جلسة الخطيب ،  
والمقلاة فوقها .

هذا عدا وصفه حسب تقسيم ريشته إن كانت من  
أطباق عشرة أو اثني عشرية ، أو حشوات مدقوقة أو عة  
أو مطعّمة بالنس أو الأوعية ، أو معقّلي أو قشر .



محراب مسجد أبي التلا ببولاق سنة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) وقد كسيت تجويفته بالرخام الملون تلمحاً غورنقات تحت الطائفة ثم موزرات المقد الكبير يكتنفه توشيتان

ومثله فيما بين العقود لتعليق المشكاوات ومصاييح الإضاءة.  
وقد ورد تعريفه بهذا الاسم في حجة مرزا .

#### ◆ المزملة ، المزمرة ، الكلج :

ولحق بالمدارس وفي دهليز مدخلها حنية معقودة على وجهها حجاب من الخشب المنحرف لإبداع أزيار الماء على كيلنجها (حواملها) الرخامية والمقود كيلنجة عرفت في الوثائق القديمة « بمزملة » وفي الوثائق المتأخرة بمزمرة .

#### ◆ الطراز ، الإفريز :

ويتوسط وجهات بعض المدارس وبعض الإيوانات طراز مكتوب به نصٌ وقية أو نصٌ تاريخي . وهذه التسمية موضع خلاف بين الآثاريين : أهو إفريز أم طراز . والحقيقة أن الإفريز هو السطر المكتوب أو المنقوش تحت السقف أو تحت الشرفات بالوجهات كما جاء في المراجع التاريخية ؛ إذ يقول ابن رسته عند وصفه للكعبة الشريفة سنة ٢٩٠ هـ (٩٠٢ م) : « سقف الكعبة منقوش باللحج والزعفر ويدور تحت السقف إفريز منقوش ملحق ، وتحت الإفريز إفريز من فضياء » .



منارة قوسين سنة ١٧٣٦ هـ (١٣٣٦ م)  
قامتها مؤبنة يعلوها مشن وتنتهي بقودة مضلعة



مشكاة من التزيّج المشغول بالنيلا لإضاءة المساجد



منارة مسجد المارواني سنة ١٧٤٠ هـ (١٣٤٠ م)

أما الطراز فهو السطر المكتوب بحروف كبيرة .  
فإن كان به نص تاريخي على جانبي الباب سمى  
تاريخ طراز ، حُرف إلى رأس تاريخ .  
وإن كان في منتصف الوجهة أو محيطاً بالإيوان  
عُرف بطراز . فقد عبر عنه بهذا الاسم القريري في  
واجهة مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بالتحاسين ،  
وورد ذكره في حجة وقف مدرسة القاضي يحيى بشارع  
الأزهر فيقول « بالإيوان الشرق طراز منقوش بما شرطه  
الواقف في كتاب وقفه » .  
وذكره أيضاً موتى حجة وقف جامع مرزا بيولاقي .  
وكلا الطرازين موجودان إلى الآن .

♦ الدكسة :

وفي الإيوان الشرق في كثير من المساجد والمدارس  
دكة المؤذنين ، محمولة على عمد من الرخام ، وكثيراً ما تكون

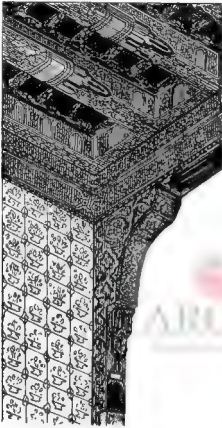
من الرخام محروطة بشق رخامية تفصلها قوائم ذات رخوس رخامية مكورة تعبّر عنها وعن مثيلاتها على سلام مداخل المساجد : بيابات - عبّر عنها في الوثائق القديمة بدكة لها رخامين ( جمع رمانة ) . كما وردت في حجتي الملك المؤيد شيخ والسultan قايتباي .

#### ◆ القبة والمنارة :

ومن أبرز التفاصيل في المساجد والمدارس والخوانق القبة والمنارة ، وتسميتها متفق عليها في سورية ومصر . أما في شمال إفريقيا فيطلقون عليها : صومعة ، وعلى نوع منها سلّمه من الخارج في العراق : المئوية . وكذلك يطلقون على القباب المحروطة هناك « ميل » . فإذا ما شرّحنا تفاصيل المنارة نجدها إما أن تكون قاعدتها مربعة إلى دورتها الأولى وما يعلوها مشنّن ينتهي برأس مضلعة مثل المنارات الفاطمية والأيوبيّة . أما المنارة المملوكية فيها ما قاعدته مربعة حتى الدورة الأولى يعلوها مشنّن به دورتان باردتان على مقرنصات وتنتهي بعبد رخامية وشبكة أو أكتاف تحمل الخوذة المضلعة أو المكورة فوقها الهلال . أما المنارة المنشأة في العصر العثماني فلها تكون أسطوانية مثل القلم الرصاص ، وعبر عنها موق حجة مرزا فقال : « مثل الشمعة » تنتهي بمحروطي مصفح بالرصاص عرفه بخوذة .

ومثلها القبة فلها في كل أدوارها المعارية لم تخرج عن مربع يحمل قبة تنوع شكلها من بسيطة إلى مضلعة من الداخل والخارج في العصر الفاطمي ومقرنصها من حطة واحدة أو حطّتين .

وبها ما حكّى سطحها يقنّوات أو بنقوش دالية أو هندسية أو مورقة . وتعددت حطات المقرنص فيها طبقاً لعصرها ولارتفاعها ، وبها ما أحيطت رقبها من الداخل والخارج بطراز مكوب أو منقوش ، وفتحت بالرقبة شبايك ومضاهيات .



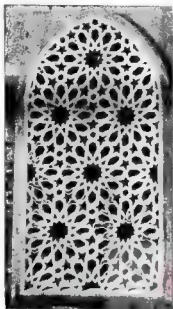
كمرى من الخشب يحمل سقفاً من بطوم ومربعات

#### ◆ المضاهية :

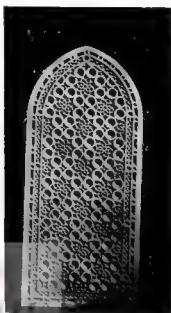
الفتحة التي تُحدث لتضاهي ما جاورها أو قابلهما وتكون مسدودة . والمارة الإسلامية بها الكثير منها لحرص مهتمسها على التماثل والمضاهاة .

• • •

أما التجارة فيطول شرح أجزائها سواء في الأبواب أو النوايب أو الكراسي والمنابر أو الدكك أو السقوف أو أنواع الخروط وما أمّرها .



شباك من الجص المفرغ - القرن الرابع عشر  
الميلادي يتكون من ترس ، ١٢ كنبه ، ١٢  
نجمة خمسة وسبعة



شباك من الجص والزجاج - القرن السادس عشر  
الميلادي يتكون من ملورات بداخلها وردة  
مورقة على ١٢ يحيط به سباحة ثم بردورة

وهو نوع متبع من الوسط شاع استعماله في السقوف  
التركية .

#### ◆ القمريات :

وتزين جدران المساجد والمدارس بشبابيك من جص  
مفرغ بأشكال زخرفية وهندسية خلفها زجاج ملون يشع  
منه الضوء عرفت في الحجاج القديمة بقمريات ، وما كان  
منها مستديراً فوق المحراب عرف بقمرية مدورة .  
ولفردات هذه الصناعة مصطلحات لا تقل تنوعاً  
عن مصطلحات التجارة والرخام ، بل تنفد في التعريف  
بمصطلحات الوحدات الهندسية ، فيوصف بعضها بأنه  
شباك من الجص المفرغ ملورات بداخلها وردة  
مورقة على ١٢ تحيط به سباحة ثم بردورة .  
وفي شباك آخر نجد أنه يتكون من ترس ، ١٢

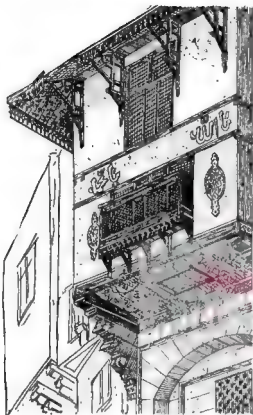
#### ◆ السقوف :

وقد عاينوا عن السقوف : بمسقف غشم للسقف  
غير المدهون ، أو مسقف حريري أو تقي حريري  
للسقوف المنقوشة المذهبة ، أو شيخوني للذي حاكت  
نقوشه البيضاء والزرقاء نقوش الخانات الشيعونية .

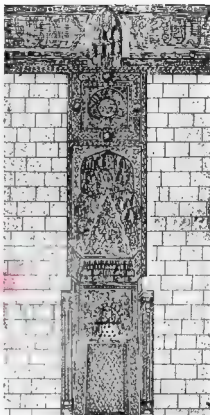
وعبروا عن السقوف التي من رقعة واحدة ومحمولة  
على كرادى ، بأنه مسقف عجمي بكرديان كما جاء في  
حجة مسجد المؤيد شيخ وصفاً للطرف القبلى من سقف  
الرواقين الشرقيين .

#### ◆ الكردى :

والكردى هو كابولى خشبي مستطيل للزينة ينتهى  
أسفله بمقرنص . ومنه ما يعبر عنه بكردى روى ،



كابل يحمل سقفاً فوقه بارزة من الخشب المطبق بكتفه  
بخاريثان ثم عتب به « يا الله ، يا محمد » فوق شباك يعلوه دُرف  
محمول على كوابيل خشبية



سلييل من الرضام للفقوش بنقوش متدرجة لتتأرجح عليه  
المياه عند انسيابها يعلوه مقرنس خشبي وينتهي بإزار  
مكتوب تحت السقف

#### ◆ السلييل :

ولحق بالمدارس سبيل يعلوه كتاب مفتوح الوجه  
أو الوجهين إذ يشتمل على بالكتين يحملها عمود رخامي  
وينتهي من أعلاه برُفرف خشبي محمول على كوابيل  
خشبية ، وهناك نوع آخر من الرفارف المقامة على أسبلة  
القرن التاسع عشر الميلادي كبيرة البروز حُلِّيَ بأطنها  
بصرر زخرفية عبّر عنه برُفرف شكّسة مثل الذي

كنجة ، ١٢ نجمة خمسة وسدسة ، وفي شباك آخر  
« مسند بلخاق » .

#### ◆ القسقية :

ويتوسط المساجد والمدارس فسقية تقوم عليها قبة  
فوق عمد يعبر عنها خطأ بميضأة لتحويلها مؤخرًا للوضوء .  
وعلى ذكر القسقية أذكر أنها تسمية من مسميات  
القبور وردت منذ القرن الخامس عشر وفي حجة وقف  
أم حسين بك .

للزينة . فإن كان المقعد معلقاً للواجهة سُمي مقعداً قبطياً .

#### ◆ التختبوش :

وفي دُور القرن التاسع عشر الميلادي ظهر التختبوش وحل محل المقعد وهو جزء من الحوش به عمود يحمل القاعة العليا تُرصُّ حوله الذكك الخشبية يجلس عليها صاحب المنزل في ندفته .

#### ◆ الباذهنج (مَلَقَفَ الهواء) :

واشتملت الدار على القاعات الكبيرة المقسمة إلى إيوانين ودورقاعة بها التسقية والصفة الرخامية ، وبها الباذهنج (ملقف لجلب الهواء من اتجاه البحر) وهو على أنواع . وأزرت القاعات بالرخام والقاشاني وشرعت فيها الطاريب غير المجرّفة . وبها الدقيسي (الطقيسي) وهي حجرة صغيرة مسحورة . وهذا التعبير استعمل في قبة السخرة منذ القرن الرابع عشر الميلادي .

واشتملت على الأروقة والحواصل والحجرات المتعددة والسقوف المقنطرة المغطاة بجمادات الزجاج الملون . والهامات بتدريجها من باب أول إلى بيت الحوارة إلى السقوف المقنطرة المغطاة بجمادات الزجاج الملون . لقد كانت تلك الدور بألوانها الأخاذة ، وفراشها الوثير ، وطفانها المزركشة ، وفساقها الجميلة الملونة التي كانت تنبعث منها المياه شبيهة بالقباب ، فيضفي كل هذا على الحياة صبراً يبعث الخيال كما ينشر الدعة والهدوء .

• • •

هذه لإلمامة عاجلة لجزء من مصطلحاتنا المعيارية في مساجدنا ومدارسنا ودُورنا ، والكثير منها مألوف في وثائقنا التاريخية المجهولة . ولأجل ذلك فقد أنشئ قسم الوثائق في الجامعة المصرية كما أنشئت دار الوثائق في وزارة الثقافة والإرشاد ، ونأمل مخلصين في جمع الوثائق المبعثرة ، وتصوير ما يتعذر ضمه إليها ثم صياغتها وتصويرها ، وتيسير الاستفادة منها . إن التعريف بتلك المصطلحات ليس مقصوراً على الوثائق فهي تغني شرطاً منها ، ونحن في أشد الحاجة إلى

في أسئلة أم حسين بك بشارع الخليج وأم فاضل باشا بدرب الجمايز وغيرها .

#### ◆ الشاذرون (السلسيل) :

وبداخل السيل شاذرون وهو ما نعرفه بالسلسيل وهو لوح رخامي منقوش أو متموج نقش على حافته صور حيوانات وأسماء تنساب عليه المياه . وملحق به صهريج في باطن الأرض لتخزين المياه العذبة على فوهته « خمرزة » من حجر أو رخام .

### مصطلحات الدار

والدُور مصطلحات معيارية يتفق الكثير منها مع مصطلحات المساجد والمدارس مثل المسطبة بمدخل الدار ولباب مخروجه والدركاة والدهلزي والقاعات ذات الإيوانين والدورقاعة بينهما والمزلة وصبر عنها « بيت أزيار » .

#### ◆ الحرمانات والماوردة :

وقد روعي في تنظيم وجهاتها البساطة إذ يتوسطها باب مقنطر (مقنود) أو معتب يفلت عليه فردة باب مخروجه وبها كبسات وتعرف بحيرمندات ، وهي كوابيل حجرية تحمل ماوردة ، وهو البناء البارز عن سمت الوجهة بها شبايك خرط أو مشربيات، ومن المشربيات ما هو ممدول على كوابيل خشبية .

#### ◆ الحوش والمقعد :

وصبر عن صحن الدار بالحوش يشرف عليه المقعد وهو استراحة صيفية مفتوحة الوجه بها عقدان يحملها صمد بينهما شقة درابزين من الخشب الخسر وبه خمرستانات « دوابل متعاقبة » يحيط لهما ويعلوها حورنقات .

#### ◆ الحيرستانة :

هي الدوابل في الجدار .

#### ◆ الحورنقات :

هي فتحات صغيرة مزخرفة توضع بها ألوان خزفية



تخطيط منزل السحيمي بالدرب الأصفر  
سنة ١٢١١ هـ ( ١٧٩٧ م )

البلاد العربية وما ورد في وثائقها وما اصطلاح عليه  
صناعها . وفيه نتناول شرح كل التفاصيل ووحدهاتها  
بالرسوم فهي أبليغ وصف للتعريف بها .



مقدمة منزل محمد بن جلام الجزار (الكريدينية) بحور  
الجامع الطولي سنة ١٠٤١ هـ ( ١٦٣١ م )

جميع تلك المصطلحات من أغواء نوايج الصناع في انمازة  
والفنون في مختلف الأقطار ورسومها ثم التعريف بها فقد  
أوشك هؤلاء على الانقراض ، وأصبحنا مهددين بجلب  
حزن في هذه الناحية من الفنون .

ولا شك أن الآثارين والقراء يشاركون في المطالبة  
بإخراج المعجم الآثاري الشامل للمصطلحات المعيارية في



مزور رشاي



# المذهب الكلاسيكي

بقلم الدكتور لويس عوض

(علم الجمال) وفي النقد وفي الأدب ، فيها من فحول المحدثين من يضاهون أرسطو فحولة أو يوشكون . كذلك لم تعد الرومانسية في العصر الحديث مجرد مذهب ولم تعد تقتزن بالضرورة باسم أفلاطون ، بل صارت إلى مدرسة شائعة في الفن وكل ما يتصل به ، فيها من الأئمة من يضاهون أفلاطون أو يوشكون . ولكن بالرغم من ذلك لا سبيل إلى فهم الكلاسيكية على حقيقتها إلا بالعودة إلى جذورها في أرسطو ، ولا سبيل إلى فهم الرومانسية على حقيقتها إلا بالعودة إلى جذورها في أفلاطون .

بل إن جسدنا الكلاسيكية والرومانسية ، وجسدنا الأرسطاطاليسية والأفلاطونية ، ضاربة في تاريخ الفكر الإغريقي وفي تاريخ الأدب الإغريقي منذ هوميروس وفضيوة ، فهوميروس كان أول ناقد في تاريخ الإغريق حين قال في مطلع « الإلياذة » : « أي ربة القريض ! أنشدني في غضب أخيل ، ولديليوس ، ذلك الغضب المنير الذي جرّ على الأخائيين مآسى لا تعدد ولا تحصى .. » وهوميروس كان أول ناقد في تاريخ الإغريق حين قال في مطلع « الأوديسا » : « أي ربة الشعر ! قصي عليّ سيرة ذلك الرجل النجاد في كل ملحة ، الذي جاب الآفاق بعد أن حطم معقل طروادة المقدس .. » ، فهوميروس إذ توجه بدعائه لربة

كان ينبغي في الكلام عن مذاهب النقد أن أبدأ بالمذهب الرومانسي لا بالمذهب الكلاسيكي ، لاعتبار هام جداً ، وهو أن أفلاطون ، أبا الرومانسية ، عاش قبل أرسطو ، أبا الكلاسيكية ، بل لأن أرسطو الناقد ، حين وضع نظرياته في النقد ، إنما أراد بها أن تكون دحضاً لنظريات أفلاطون ، لا أقول تصريحاً : ولكن ضمناً وتلميهاً .

غير أن الاعتبارات التاريخية المقدمة على كل اعتبار ، قد عكست الأوضاع : فبعد أن كانت الكلاسيكية الأرسطاطاليسية ثورة على الرومانسية الأفلاطونية ، استقرّ مذهب أرسطو في النقد كما استقرّ مذهب أرسطو في المنطق ، وكما استقرّ الفكر الأرسطاطاليسى من كل نوع وضرب ، وصبح الفكر الأوروبي الرسمى أكثر من ألف وخمسمائة عام ، فلما عادت الرومانسية الأفلاطونية إلى الظهور اتخذت صورة الثورة على كلاسيكية أرسطو : بل أصبح من مستحيل الأمور دراسة المذهب الرومانسي واستقصاء نشأته ومعرفة أركانه وفهم مغزاه وتتبّع أثره إلا بعد دراسة أرسطو والكلاسيكية .

بل إن الكلاسيكية في العصر الحديث ، أى منذ عصر النهضة الأوروبية ، لم تعد مجرد مذهب في فلسفة الفن والنقد الأوروبي ولم تعد بالضرورة مقترنة باسم أرسطو وحده ، بل شذت مدرسة شائعة في الإستيقا

ونعرف الصدق حين نريد أن نقول الصدق : هكذا قالت ربات القنن ، بنات زيوس العظيم الحاضرات الكلام ، وأعطينى غصناً من أبيض الزيتون لأقطف منه زيتونة وأخذ منه عكازى ، غصناً من شاهده شاهد شيئاً عجيباً ، ونفخن فى صوتاً لمياً لأغنى عما كان فى الماضى وما سيكون فى قابل الأيام .

كذلك نجد فرقاً آخر بين هوميروس وهسيود فى نظرهما إلى وظيفة الشعر . فهوميروس يحدثنا بأن غاية الشعر هى الإمتاع وأن الشعر يمتع القلوب بما ياقبه عليها من صحر *safer* ( تلكيس ) . أما غاية الشعر عند هسيود فهى الإفادة أو التعليم أو حمل رسالة إلهية . فالشاعر عنده أشبه بشئ ينهى يعمل الحقائق الإلهية . إلى البشر وهذا معنى قوله إنه يغنى « عما كان فى الماضى ما سيكون فى قابل الأيام » . فهوميروس إذن قد وقف بالقرن عند غاية واحدة هى الجمال ، وهسيود أيضاً قد وقف بالقرن عند غاية واحدة هى الحقيقة . وسوف نرى أن هاتين الغايتين هما لب القول فى كل كلام عن وظيفة الشعر .

ولكن من العسف أن نحاسب هوميروس وهسيود حصاناً لنقاد الفن والأدب أو أن نحاول تبويبهما تبويباً ضيقاً فى مدارس النقد . فأغلب الظن أن ناظم الملاحم الهومرية ، حين استنشد ربة القريض ، إنما كان يردد تقليداً شعرياً جرى عليه عامة الشعراء .

والهم فى كل هذا أننا نجد فى هذين الشاعرين ، قبل أفلاطون وأرسطو بقرون وقبل ظهور النقد الأدبى بقرون ، إثارة لأهم قضيتين من قضايا الإستيتكا والنقد الأدبى هما :

الشعر ليستنشدنا قريضه إنما قرّر مذهباً فى فلسفة الفن وفى النقد الأدبى غاية فى الخطورة ، وهو أن الشعر إلهام من وحى السماء لا صناعة من عمل الأرض ، بل وضع حجر الأساس فى نظرية النقد وفى علم الجمال معاً . ففلسفة القرن بالرغم من تعقدها وتشعبها ليست إلا محاولة للإجابة على سؤال واحد يتفرع منه ألف سؤال ، وهو : هل العمل الفنى ثمرة الإلهام أو الصناعة ؟ ولقد طرح بعض النقاد هذا السؤال بصورة أخرى فسالوا : هل الأثر الفنى ابن الطبيعة أم ابن الفن ؟ والمعنى واحد فى الحالتين .

أما هوميروس فقد أجاب ضمناً على هذا السؤال ، فالشعر عنده إلهام من ربة الشعر : هى تشدد **والشاعر** يردد النشيد . كذلك أجاب هسيود على هذا السؤال فى مطلع قصيدته المشهورة « التيجونيا » التى حدثنا فيها عن أسرة الآلهة الإغريقية فقال : « أول ما نبدأ نقشد مع ربات القنن الساكنات فوق هليكون ، الحاميات هذا الجبل المقدس الرحيب .. » فهسيود أيضاً يستعين بإلهام الربات التسع الساكنات فى قمة هليكون . ولكننا نستطيع أن نرى بين هوميروس وهسيود فرقاً قد يبدو طفيفاً وما هو بطفيف . وهو أن هوميروس يتلقى الوحى من المنشد الأعلى ، أما هسيود فيغنى مع المنشد الأعلى ، وهو يدل على أن الشعر عند هوميروس إلهام صرف وأنه عند هسيود إلهام وصناعة . وفى « التيجونيا » يقول هسيود أيضاً : « لها الرعاة الساكنون فى الحقول ، أيها الأخساء الذين حق عليهم التثريب ، فما أنتم إلا أكال نهمن ، نحن نعرف كيف نقشد قصصاً كثيراً شبيهاً بالحقائق ،

ينسب للآلهة رذائل البشر وينشر الغواية بين الناس . ولم يكن غريباً أن يصور فيثاغورس هوميروس يتلقى في الجحيم عقابه على أكاذيبه وإفترائه على الآلهة . ولم يكن غريباً أن يأخذ هرقلitus ، وهو واضع مذهب الصراع في الكون والحياة ، على هوميروس صلته إلى الآلهة لوقف الصراع . وأن يطالب بطرده من الألصاف الأولمبية ، أى باقصاء شعره عنها ، لأنه يعلم الناس ما لا يضع الناس .

ولكن كان طبيعياً أيضاً أن يجد الشعر منذ أقدم العصور ، قبل أفلاطون وأرسطو ، أنصاراً من الفلاسفة أنفسهم يدافعون عنه ويوضحون أن له وظيفة جليلة . **فثياجنيس** كان أول من قال إن هوميروس ظاهراً وباطناً ، قصصه وأكاذيبه تبدو في الظاهر مجرد أساطير مجافة للأخلاق ومفتربات على الإلهة ، ولكنها في الواقع رموز لحقائق عليا خبيثة في باطنه . ومن بعده قال الفيلسوف أناكساغوراس إن قصص هوميروس قناع تخفى وراءه حقائق العلم والأخلاق . وقد اجتهد ثياجنيس وأناكساغوراس أن يفسرا هذه الأسرار المومرية .

ومن الشعراء الذين نستقى منهم نظرية النقد الشاعر **پندار** ، الذي نوه بأهمية الإلهام أو الموهبة الطبيعية **divine inspiration** في الشعر وقرر أن القرن **seventh** « تخشى » وحده لا يجدى شيئاً . وقد حاد **پندار** أكثر من مرة في شعره للمقابلة بين « من يعلم بالطبيعة » و « من يتعلم » ، وقدم الأول على الثاني . فالإلهام عنده مرادف للموهبة أو للخصوبة القطرية ، وليست لحظة من لحظات الموس أو الجنون الإلهي الذي

١ - طبيعة الشعر : أهو إلهام أم صناعة ؟  
٢ - وظيفة الشعر : أهو تصوير الجبال وخلقه أم تصوير الحقيقة وحملها ؟

فلذا أخذنا بالنظرية القائلة بأن الوظيفة هي أصل العضو فقد وجب أن نعدّ البحث في وظيفة الفن رأس كل بحث في فلسفة الفن ، وأصبح الكلام في طبيعة الأدب وفي كل مشكلة من مشاكل الأدب وجهاً من وجوه الكلام في وظيفة الأدب . فالببحث في وظيفة الأدب - أهو نشاط في سبيل الجبال أم نشاط في سبيل الحقيقة - هو البحث في صورة الأدب وفي مادة الأدب ، وهو بمثابة البحث في ماهية الأدب . ويخرج منه بالضرورة البحث في « الكيف » أو في كيفية العمل الأدبي ، كيف خرج إلى الوجود ، أهو ابن الطبيعة والإلهام ، أم هو ابن الفن والصناعة . ومنه أيضاً تتفرع كل التفاصيل .

لهذا كان طبيعياً أن تكون أول معركة خاضها الشعر في العالم القديم قبل أفلاطون وأرسطو بقرن معركة بين الشعر والفلسفة ، وأن يكون محور النزاع بالذات وظيفة الشعر . فالفلسفة وظيفتها البحث عن الحقيقة ، والفلاسفة ، وهم القوامون على الحقيقة ، وجدوا أنفسهم بإزاء عالم أسطوري مستمد من العقائد الدينية بنه هوميروس للناس ، فيه الآلهة والأقدار والبشر والطبيعة وكل شيء في الكون والحياة يسير بما لا يقره العقل الفلسفي أو تقره الحقيقة الفلسفية . فلم يكن غريباً أن يصطدم فلاسفة المدرسة الأيونية وفلاسفة المدرسة الميليزية بالتراث المومري . لم يكن غريباً أن يطعن **زينوفان** في « أخلاقية » الملحم المومرية ، لأن هوميروس كان

الفن حين تتعرض للملعب الرومانسى .

أما أرسطو أبو الكلاسية ، فقد أجاب على هذين السؤالين بغير ما أجاب أفلاطون .

فقى الكلام عن غاية الشعر أو وظيفته المحددة لماهيته ، قال أرسطو إن غاية الشعر هي إمتاع النفس الإنسانية متعة مهذبة راقية . ولكن أرسطو في الوقت نفسه يرى أن هذه المتعة المهذبة الراقية لا يمكن أن ينعم بها الجمهور العادى الصحيح النفس السليم التكوين الخالى من الشذوذ إلا إذا رضية حاسته الأخلاقية . وأرسطو لا يقصد بهذا القول أن يجعل غاية الشعر خدمة الأخلاق أو التبشير بالفضائل أو تعليم الناس المبادئ القويمة . كل هذه الأشياء خارجة عن نطاق الشعر عند أرسطو - وإنما قصد أرسطو أن الإنسان السوى النفس لا يهتز شعوره بالجمال إلا إذا رضية حاسته الأخلاقية . فالشرط الأول لإمتاع النفوس هو إرضاء الحاسة الأخلاقية عند الناس . أو بعبارة أخرى : غاية الفن هي الجمال ووسيلته هي الخير ، وهذا غير قول القائلين إن غاية الفن هي الخير ووسيلته هي الجمال ، وهو من خلط المتأخرين .

أما ماهية الشعر فهي عنده أن الشعر تقليد الطبيعة . وواضح أن أرسطو حين كتب عن فن الشعر إنما كان يستخدم لغة النقد السائدة بين النقاد والفلاسفة من معاصريه وأسلافه ويستعمل مصطلحاتها ، بل يفكر في نظريات النقد التي وضعها معاصروه وأسلافه ويمحصها وينقد الفاسد منها على حسب تقديره ، وأخص هذه النظريات نظريات أستاذه

ينتاب الشعراء ويلهمون فيه المعاني والألفاظ . فالمقابلة في هندار إذن بين الطبيعة والفن - وهو يتحدث في شعره عن « قوانين الفن » و« قوانين الأناشيد » ، مما يدل على وجود عمود ثابت للشعر الإغريق في عصره ، أي في القرن الخامس قبل الميلاد ، يعرفه النقاد كما يلزمه الشعراء .

وبهما يمكن من شيء فإن هذا كله يدل على أن أم المسائل - وهي ماهية الشعر - أي وظيفته أو مقام غايته بين طلب الجمال وطلب الحقيقة ، وكيفية الشعر أو مقامه بين الطبيعة والفن ، وبين الإلهام والصناعة ، كانتا منذ هوميروس أول أركان النقد الأدبي التي عرفها الشعراء والنقاد وكانت موضع تأملهم وجعلهم - وهما بالذات أهم ما تعرضت له نظرية النقد عند ظهورها بصورة منهجية في فلسفة أفلاطون وأرسطو . فإذا أردنا أن نعرف ما هي الرومانسية فلنعرف أولاً كيف أجاب أفلاطون ، أبو الرومانسية ، على هذين السؤالين ، وإذا أردنا أن نعرف ما هي الكلاسية فلنعرف أولاً كيف أجاب عليهما أرسطو ، أبو الكلاسية .

أما أفلاطون فقد نحا في إجابته إلى امتحان الشعر بمقياس الحقيقة والمتعة معاً ، وذهب إلى أن الشعر تقليد للحقيقة، ولكنه تقليد زائف لما ، وذهب إلى أن الشعر يمتع النفس، ولكنه يمتصها متعة مزيفة تشيع فيها الانحلال . فهو قد نظر إلى مادة الأدب وصورته معاً ، وهو قد أكد في الكلام عن « كيف » الشعر أنه تنزيل من الربات التسع الساكنات فوق هليكون ، وأنكر أن للفن والصناعة أثراً فيما يقوله الشعراء ، وسوف نعود إلى تفصيل نظريات أفلاطون في فلسفة

عند أفلاطون جوهرًا كاملاً بذاته ، كان كل تقليد لها محاكاة لها غاية غاياتها أن تقترب من هذه الحقيقة المثل ما أمكنها ذلك ، أى أن تكون صورة طبق الأصل من المثل ، وهذا طبعاً مستحيل ، لأن المثل عند أفلاطون جوهر مساوٍ لنفسه فقط والتقليد بالنسبة للمثال هو كالمظل بالنسبة للأصل . أما التقليد الارسطاطاليسى فشيء معقد متعدد الوجوه ، فيه الواقع وفيه الإمكان وفيه ما ينبغي أن يكون واقعاً وإمكاناً ، بل فيه ما يتوهمه عقل الإنسان أنه واقع أو إمكان . وإذا كانت مادة الفن شاملة كل هذا الشمول ، مركبة كل هذا التركيب ، كانت عملية تقليد الطبيعة عملية شاملة ومركبة أيضاً ، ليست غاية غاياتها أن تأتى بصورة طبق الأصل ، بل أن تأتى بالأصل نفسه ، فهى عملية خلق جديد . ولأن الطبيعة تخلق والحياة تخلق فالفن يخلق أيضاً .

الفن عند أرسطو ليس صورة طبق الأصل من الحياة . فهل هذا يعنى أنه صورة وهمية زائفة بعيدة عن الأصل كما قال أفلاطون ؟ كلا ، لأن الفن يفعل بمادته ما تفعله الطبيعة بمادتها . وكما أن الطبيعة تخلق من مادتها الرعاء المختلطة المشوشة المضطربة بالفوضى عالماً منظماً مرتباً عاقل القصد يحكمه الانسجام ، كذلك يخلق الفن من مادته الرعاء المختلطة المشوشة المضطربة بالفوضى عالماً منظماً مرتباً عاقل القصد يحكمه الانسجام . وهذا ما جعل أرسطو يرفع قدر الشعر على قدر التاريخ فغاية التاريخ أن يعطى صورة طبق الأصل من الحياة ، أما غاية الشعر فهي أن يعطى صورة الحياة في جوهرها وفي كلياتها .

أفلاطون الذى أثبت نهافت الشعر فجاء أرسطو ليرد عليه ويثبت مجد الشعر وعزته . فلم يكن غريباً إذن أن ينحو أرسطو منحى أفلاطون ويأخذ بنظرية « التقليد » التى كانت شائعة فى قاموس النقد الأدبي .

اتفق أرسطو مع أفلاطون إذن على أن الفن « تقليد » ، ولكنهما اختلفا فى شيئين :

- ١ - اختلفا فى الأصل الذى يقلده الفن .
- ٢ - واختلفا فى طريقة تقليد الفن لهذا الأصل المقلد .

أما أفلاطون فقد قال كما رأينا إن الفن تقليد « المثل » أو تقليد الحقيقة المثالية ، فالحقيقة عنده مساوية للمثال والمثال عنده مساوٍ للحقيقة . أما أرسطو فقد قال إن الفن تقليد الطبيعة . وهذه فكرة تحطف تمام الاختلاف عن الفكرة الأفلاطونية . فالطبيعة شئ واسع المدلول ، وكل شئ موجود فى الطبيعة بالفعل أو بالقوة . الواقع جزء من الطبيعة . الإمكان جزء من الطبيعة . المثل نفسه جزء من الطبيعة . والشاعر عند أرسطو يستطيع أن يستمد مادة أدبه « من الأشياء كما كانت فى الماضى أو كما هى فى الحاضر ، ومن الأشياء كما يصفها القول أو يتوهمها الذهن ، ومن الأشياء كما ينبغي أن تكون » . فادة الشعر إذن رحيمة تشمل كل شئ فى الحياة : تشمل الواقع وتشمل الروايات والمفان والمعتقدات وتشمل المثاليات . فالتقليد الارسطاطاليسى إذن شئ يختلف عن التقليد الأفلاطونى اختلافاً جوهرياً . التقليد الأفلاطونى تقليد بسيط لأنه تقليد لشئ واحد ثابت هو المثل أو الحقيقة المثل . وإذا كانت الحقيقة المثل

التاريخ يقف عند التفاصيل الجزئية ، والشعر يبني من التفاصيل الجزئية صورة متكاملة ذات مغزى تتماشى مع المنطق ، وهو يبني هذه الصورة بتصوير المقومات الدائمة في طبيعة الإنسان . ومن هنا نخرج أرسطو بقوله إن « الشعر أكثر فلسفة من التاريخ أو هو أعلى منه قدراً » . فالتاريخ يعنى بالحقائق الجزئية أما الشعر فيعنى بالحقائق الكلية وإن كان يستخدم جزئيات اسلياة مادة له .

وقول أفلاطون إن الفلسفة أعلى من الشعر ، لأن الفلسفة تبحث عن الحقيقة الكلية العليا والشعر قاصر إلا عن تقليد زائف للمثال ، قول فاسد بالضرورة لأن الشعر يشارك الفلسفة في البحث عن الحقيقة الكلية العليا . وأرسطو لم يهاجم أفلاطون صراحة في « فن الشعر » ولكن واضح أنه قصد إلى تنفيذ نظريته في تهافت الفنون ، وثبوت الفنون من كل ما نسبته إليها أفلاطون من نقائص . ولذا فقد أثبت أرسطو أن الشعر طريق إلى الحقيقة العليا كما أن الفلسفة طريق إلى الحقيقة العليا . ونخرج أرسطو بهذا الرأي الهام ، وهو أن الشعر لا يكون عظيمًا حقًا إلا إذا قام على كليات الحياة الدائمة الصادقة في كل زمان ومكان ، فهذه وحدها هي ضمان حيويته في كل زمان ومكان .

والكلام عن التقليد يسوقنا إلى الكلام عن كيفية التقليد ( أما أفلاطون فقد رأى أن يفسر العملية الفنية بنظرية الوحي أو الإلهام ، وهي نظرية تتفق تمامًا مع نظريته القائلة بأن الفن تقليد للمثال أو الحقيقة المثل ، وأن العلاقة بين المثال والعمل الفني كالعلاقة بين

المادة وظلها . هذه العلاقة تقوم على نوع من الاحتمية التي تجعل من العمل الفني مجرد إسقاط للحقيقة المثل في عالم الإنسان شبيه بإسقاط المادة ظلها في الوجود إذا وجد النور . وهذا الإسقاط المباشر في لغة الفن ليس إلا الإلهام الفني الذي ينزل في الوعاء الوسيط ، وهو الفنان ، لينقله إلى الناس باللغة التي يفهمها الناس : فوقه في هذا موقف النبي أو الرسول ناقل الرسالة ، وهو غير مستطيع أن ينقل الحقائق المثل على كمالها الأول ، لأن التقليد لا يمكن أن يساوى الأصل بأي حال من الأحوال . ولكنه على كل حال بمثابة الوسيط للنسخة من خلاله تتجلى ظلال الحقائق المثل .

وأما أرسطو فلم ينكر أبداً أن للإلهام دوراً في عملية الخلق الفني . بل إن قارئ رسائله في « الرطوريقا » أو « البلاغة » يجد يعرف الشعر في الكتاب الثالث بقوله : « إن الشعر إلهام » . وهو في « البوليكا » أو « فن الشعر » يتوسع في تحليل عملية الخلق الفني فيقول إن الشعر ابن الإلهام والصناعة معا . ولكن للإلهام عنده معنى غير الإلهام الأفلاطوني المباشر الشبيه بحالة الوجد الصوفي . فالإلهام عنده نوعان : نوع مساو للعبقرية ونوع مساو للحاسة . فمن الشعراء شاعر وهب ملكة « القريحة العظيمة » ، وهذا ينظم الشعر في وعي كامل وإبرشاد من العقل . ومن الشعراء شاعر وهب ملكة « الحاسة » أو تلقى الوحي ، وهذا ينظم الشعر في حالة من الوجد كأنه مجلوب . ففى أرسطو إذن مكان لشاعرين : أحدهما هو الشاعر الصانع وهو مايسميه « إفييس » ( εἰσις ) ، وتأتيها هو شاعر الحاسة أى الشاعر للمهم ، وهو مايسميه « منياكوس »

ولكن كما أننا نستخلص رأى أرسطو في فن الشعر عامة من رأيه في فن التراجيديات ، كذلك نستخلص رأيه في الفن عامة من رأيه في فن الشعر . وتعريف أرسطو للتراجيديات ذو أهمية قصوى في فهم موقفه من الفن عامة . فالتراجيديات عنده « تقليد فعل جدوى تام بذاته وعلى جانب واضح من الجسام ، في لغة زينت بوسائل مختلفة في مختلف أجزاء العمل (الفنى) ، وهى صياغته في قالب درامى لا في قالب قصصى ، وبمشاهد تثير الأمل والخوف يحقق تطهير النفس من أمثال هذه العواطف » .

وواضح من هذا التعريف أن أرسطو يرى أن من أهم مقومات التراجيديات ، والفن عامة ، أنه تقليد اختصار « تمام بذاته » ، وهو ما عبر عنه في مواضع متعددة من « فن الشعر » بعبارة : وحدة العمل الفنى . وهذا ما حدا بأرسطو ، تأكيداً لهذه الوحدة ، أن ينص على أن العمل الفنى ينبغى أن تكون له « بداية وسط ونهاية » ، وهو قول يبدو غريباً صادجاً في ظاهره ، ولكنه شديد العمق في باطنه . إذ يجبل لنا أول الأمر أن لكل شئ في الحياة بداية وسطاً ونهاية ، ولكن ما أن نتأمل تجارب الحياة على حقيقتها حتى نجد أن كثيراً منها كالخيوط المتككة التى لا تعرف لها بداية محددة أو مفهومة ، ولا تطوراً منطقياً أو معقولاً ، ولا نهاية طبيعية أو محتومة أو مقنعة ، ولا نرى بين حلقاتها هذا الترابط الحسى ، ترابط الملة والمعلول ، الذى يجعل منها وحدة واحدة لها بداية وسط ونهاية .

وقوة إحساس أرسطو بضرورة توفر الوحدة في العمل الفنى هى التى جعلته يقيم أسس التراجيديات على مايسىى بالوحدات الثلاث : وحدة الفعل أو الحدث ووحدة

(unity) . لهذا كان طبيعياً أن يرى أرسطو أن الشعر « حكمة » (صوفيا sophia) هى تزييل الإلهام ، و« فن » (تخنى techné) هو عمل الصناعة . ولنا أن نستخرج من هذا الموقف أن الإلهام والصناعة قد يتجاوران في شاعر واحد بل وفي عملية الخلق الفنى إجمالاً ، وليس من الضروري أن يوجد كل منهما على استقلال في طائفة من الشعراء ، وإن كان من المألوف أن يطفى أحد العاملين على الآخر في شاعر من الشعراء . لهذا كان طبيعياً في ناقد أقام الشعر على ركنين هما الفن والطبيعة أو الصناعة والإلهام أن يحرص في حديث الفن والصناعة وأن يتوسع في شرح مبادئهما وقوانينهما . فلكل فن قواعد وقوانين ، ولكل صناعة أسس وأصول ، وهذه يمكن أن نكتسبها بالمرانة (ذيا سونثياس didaschontias) ويمكن أن نكتسبها بمعركة المبادئ الفنية (ذيا تيخنيس didaschontias) . وهذه المبادئ الفنية هى موضوع رسالة أرسطو في « فن الشعر » . وليس من الضروري أن تتوسع في عرض قوانين الشعر التى أوردها أرسطو في « فن الشعر » لأن أكثر هذه القوانين يمس لونا واحداً من ألوان « فن الشعر » وهو « التراجيديات » أو المأساة . وهذا يخرجنا من العموم إلى الخصوص . فالذى يهتما هنا هو نظريات أرسطو التى تمس الشعر عامة لالوناً معيناً من ألوان الشعر ، بل الذى ينبغى أن نركز عليه انتباهنا هو نظريات أرسطو التى تمس الفن عامة ، أى كل الفنون ، لافئاً واحداً من هذه الفنون . وهذه لا تخرج عن رأيه في غاية الفن أو وظيفته المحددة لماهيته ، ولا تخرج عن رأيه في طبيعة الفن أو كيفية الإبداع الفنى .

الزمان ووحدة المكان . فقد رأى أرسطو أن الفعل أو الحدث الذى تتعرض التراجيديا لتصويره ينبغى أن يكون فعلاً واحداً أو حدثاً واحداً ، وهو بمثابة قولنا تجربة إنسانية واحدة تعبر عنها عقدة واحدة . فتعدد التجارب فى العمل الفنى قد يجزئه فن الملحمة ، كما نجد فى مغامرات أوليس فى « الأوديسا » مثلاً ، حيث تتعدد الحلقات ، ولكن فن التراجيديا لا يجزئه . كذلك رأى أنه مما يقوى وحدة التراجيديا أن تتم حوادثها داخل أربع وعشرين ساعة وأن تجرى ما أمكن فى صعيد واحد . وقد بلغ من اهتمام أرسطو بمبدأ الوحدة فى العمل الفنى أنه أصر على تحديد الحيز الذى تشغله التجربة الإنسانية فى التراجيديا فقرر أن إفراطه فى الجسامة وضخامة الحجم كضئيل بأن يحجب صورته الكلية عن عقل الإنسان وأن يحول دين إلامنا بكافة أطرافه ، وضرب مثلاً على ذلك باللوحة المرسومة على قماش فسيح الأبعاد فتعجز العين عن استقالتها فى كليتها ، وبذلك يقضي البصر فى تفصيلها . وهذا معنى اهتمام أرسطو بجميع مظاهر الوحدة فى التراجيديا خاصة ، وفى العمل الفنى بوجه عام .

أما نظرية أرسطو فى « التطهير » أو ما يسميه « الكاتارسيس » ( catharsis ) ، فهى قد غدت جزءاً لا يتجزأ من النقد الأرسطاطاليسى شأنها فى ذلك شأن نظريته فى الوحدات الثلاث . وهذه النظرية لا تزال غامضة إلى اليوم رغم غزارة ما أريق عليها من مداد النقد والشرح . وفكرتها العامة كما يفهمها أغلب النقاد

والشراح أن المشاهد التراجيدية التى تثير فى النفس الأسمى للمتكوبين والخوف من القواجم وسببها تظهر النفس من الأسمى والخوف ، فهى أشبه شئ بالعلاج بالنفائز التى تتحول إلى أضداد فى طب الأجسام ، ومثلها علاج السم بالسم الذى يصبح بمثابة الترياق . وبالتعادل أو التوازن العاطفى الذى تخلقه مشاهدة المأساة فى الإنسان يبرأ الإنسان من عله النفسية ويشيع فى نفسه السلام والصفاء . وهذا هو مصدر المتعة الرفيعة القصوى التى يحس بها المرء نتيجة لمشاهدة المأساة . فهذا التطهير فى الواقع عملية أخلاقية ، لأنه تطهير الإنسان من عناصر ضمه ورذائله وكل ما يشيع فى نفسه من المخاوف والأحزان فى هذه الحياة . فما دورة المأساة إلا من دورة الحياة الأخلاقية ، تتعاقب فيها الجريمة والعقاب ، ثم يأتى العقوب فيسود به على الأرض السلام ، وهى عين الدورة التى تقوم عليها الفكرة الدينية : الخلقية والقصص والنفران . فبالعدالة يستقيم ميزان الأخلاق وترضى الحاسة الأخلاقية فى نفس الإنسان ، وباللطف يدخل الإنسان الفردوس أو يدخل الفردوس نفس الإنسان . وأياً كان موقف الإنسان فى مأساة الحياة . فشقاؤه وليد الأحزان والمخاوف مها تعددت أسبابها . والأحزان والمخاوف هى أسقام النفس التى إن تبرأ النفس منها وتطمئن ، تعيش راضية مرضية كأنها فى جنات النعيم . ومشاهدة المأساى على المسرح تطهر نفس الإنسان من هذه الأسقام ، وتلويها بالثى كانت هى الدواء .





# ابن الشاطر الرمسي

رياضي وفلكي

بمقام أستاذ عباس العزاري

وقد اتفق العالمون ، وراجع مؤلفات الوليد وعبي الدين المغربي والقطب الشيرازي وابن أبي الشكر المغربي وابن الهيثم والتصير الطوسي والمؤيد العرضي وغيرهم فاستفاد منها .

جاء في الدور : « مهران علم الهيئة والفلك والنجوم وتلد لعل بن إبراهيم بن يوسف الشاطر (١) وجاء في الشفارات : « كان أوسع زمانه في ذلك - في التطعيم والفلك - مات أبوه وله ست سنين فكله حده وأسندته لروح حالته وابن عم أبيه علي بن إبراهيم ابن الشاطر ، دلت عليه تصدير التاج . وتعلم علم الهيئة والحساب والهندسة ورحل معه ذلك إلى مصر - والإسكندرية وكانت لا تنكر فضاله ، ولا يصحى قطيع ولا يصحى سمويه . وله ثروة ومساكنات ، ودار من أحسن الدور وأفضلها وأغريها . وله الزيج المشهور والأوضاع الفريدة لثمنه ره اثني مئتي (البيسطة) الموضوع في منارة المروس بجامع دمشق . يقال إن دمشق زينت عند وضعه » ١ (٢) . ولعمري المصنفات :

١ - زيج ابن الشاطر :

« أوله : الحمد لله عالم مقادير الأشياء .... » (منه نسخة في الطاهرية برقم (٣٠ فلك) أولها : الحمد لله مقدر حركات الأفلاك ومديرها . وقد عني بهذا الزيج جماعة من العلماء في التصحيح والاختصار والشرح .

وجاء في كشف الظنون أنه :

(١) اختصره شمس الدين الحلبي . وصياه (الدر الفاضل) .

(٢) صححه الشيخ شهاب الدين أحمد بن غلام الله بن أحمد الحاسب الكوي الريشي الموقت بجامع

إن الفلسفة ، ومن أهم فروعها الرياضيات والفلك ، قد اكتسبت منذ دخلت المملكة الإسلامية عناية واهتماماً كبيرين حتى إن فريقاً من المسلمين اعتقد صحتها وجعلوا الدين تابعاً لها . ومن ثم أظهروا تها لكاً في تدوين مطالبها العالية وإثباتها ، عدا أن علماء كثيرين اشتهروا في الفلك والرياضيات اشتهاً فائقاً فلم يبقوا عند ترجمتها أو نقلها إلى العربية . ولم يكتبوا بنقل المجسطي وأفلاطون بل حرروا هذه تحريراً يرفع عنها كل لبس ، فضلاً عن أنهم شرحوها وأبدعوا مطالب جديدة ، وأثقفوا آلات ناعمة .

ومن علمائنا جماعة عرفوا بهذه العلوم وإثباتها مثل ابن الهيثم وعبد الرحمن الصوفي وأولاد شاكر وكثيرين في العهد العباسي ...

وعُرف في عهد المغول : الخواجه نصير الدين الطوسي ، والكاتب القزويني ، وأثير الدين المفضل الأبهري ومحمد بن عبد الله الشيرازي ، والقاضي جمال الدين بن واصل ، وشمس الدين محمد السمرقندي ؛ ومن ظهر بعد هؤلاء ابن الشاطر وهو الشيخ العلامة أبو الحسن علاء الدين علي بن إبراهيم بن محمد بن الهمام بن محمد ابن إبراهيم المصطفي الأنصاري النيسابوري الشيرازي الشاطر الفلكي الموقت بالجامع الأموي ، ولد بدمشق في ربيع الأول سنة ٧٠٤ هـ (١٣٠٤م) وتوفي سنة ٧٧٧ هـ (١٣٧٥م) على ما في الشفارات ، وفي الدور الكامنة مات في صفر سنة ٧٤٤ هـ .

(١) الدور الكامنة ج ٣ ص ٩ .

(٢) الشفارات ج ٦ ص ٢٠٢ .

المعروف بالخضري المولود سنة ١٢١٣ هـ (١٧٩٨) والمتوفى سنة ١٢٨٧ هـ (١٨٧٠ م) وأول هذا الشرح « الحمد لله الذى جعل من السماء بروجا وجعل فيها سراجا وقمرا منيرا » منه نسخ في خزانة الأزهر (١) ونسخة في القاهرة (٢) (٧١ فلك).

ذكر تقي الدين الراصد في كتابه (سدره منتهى الأفكار) :

« ولم يزل أصحاب الأرصاد ماثنين على تلك الأصول إلى أن جاءه الماهر والفهامة الباهر بن إبراهيم الشاطر ، فأصل أصولا عظيمة وفرغ منها فروعا جسيمة تامة إنه لكتاب لا يتيسر لأحد كتاب مجملاته إلا بتطبيقات الشهود ، ولا يتيسر لبشر حل مشكلاته بالانتطاع في الخلوقة مع عقد القلب وربط القلب على ما عقد عليه قلبه من طلب الحق وإتقان الصدى وعدم قصد التكبر والفخار والرياء إلى درجات الاعتبار » (٣).

٢ - كتاب الجبر والمقابلة : منه نسخة في دار الكتب المصرية .  
٣ - كشف المغييب في الحساب بالربع المجيب <sup>نسخة على مقدمة وخمسين بابا</sup> أوله : الحمد لله حمداً منه نسخة في دار الكتب المصرية كتبه سنة ٨٠٣ هـ (٢).

٤ - النفع العام في العمل بالربع التام لمواقيت الإسلام أوله : « الحمد لله الذى أقام لنصيب أعلام الله من وقته من العالمين » ... منه نسختان في خزانة الأزهر (١) .

٥ - نزهة السامع في العمل بالربع الجامع : اختصر من كتابه (تحفة السامع في العمل بالربع الجامع) رتبها على مقدمة وخاتمة وواحد وأربعين باباً منه نسخة في دار الكتب المصرية .

٦ - نهاية السؤل في تصحيح الأصول : ذكره في مقدمة زيج . منه نسخة في خزانة الأوقاف العامة

الملك المؤيد بالقاهرة المتوفى سنة ٨٣٦ هـ (١٤٣٣ م) وسماه (نزهة الناظر في تصحيح أصول ابن الشاطر) . وفي شرح اللمعة : أن نزهة الخاطر في شرح زيج ابن الشاطر لمؤلف الأصل وفي شرح اللمعة سماه بالوجه المذكور أدناه .

(٣) اختصره الشيخ شهاب الدين المذكور على وجه بديع وسماه ( اللمعة في حل الكواكب السبعة ) أوله : الحمد لله الذى جعل العلم شمساً وحرس من الكسوف شعاعه ... ذكر فيه أنه ألّف كتابه المسمى (نزهة الناظر في تلخيص زيج ابن الشاطر) ثم اختصره على وجه بديع وسماه بـ (اللمعة) يستخرج منه الأعمال بأسهل مأخذ وأقرب مقصد بالجدول حاضرًا للرسالة في اثني عشر فصلاً في ستين جدولاً .

(٤) شرحه محمد بن علي بن إبراهيم الشيرازي (ابن زُرَيْق) الجيزي (١) الشافعي الموقت بالجامع الأموي المتوفى سنة ٩٧٧ هـ (١٥٦٩ م) ثم اختصره وسماه (اروص الخاطر في تلخيص زيج ابن الشاطر) أوله : الحمد لله الذى رفع السماء بقدرته ... ذكر أن ابن الشاطر وضع كتاباً عظيماً وعمل عملاً مشتملاً على تحقيق أماكن الكواكب وسائر أعمالها ، وعمل على ذلك شرحاً طويلاً في مائة باب ورتبه أحسن ترتيب ، فجرد الجداول منه ، وذكر العمل بها فقط من غير كلفة حساب ، وجعله مشتملاً على مقدمة وفصول وخاتمة (٢) .

وقال الدكتور داود الحلبي « ونقل جدّي الأكرم محمد جلبي الموصلي هذا المختصر من طول دمشق إلى طول الموصل ورتبه على السنين الشمسية وكان مرتبطاً على القمرية » (٣) .

(٥) شرح اللمعة للشيخ محمد اللحياني الشافعي

(١) في مدينة العارفين ورد (الجيزي) ج ٢ ص ٢٥١ وفي غلطوات الموصل (الجيزي) ص ٢٦٨ .

(٢) كشف الظنون ج ٢ ص ٩٦٥ .

(٣) مخطوطات الموصل ص ٢٦٨ .

(١) فهرس خزانة الأزهر ج ٦ ص ٣٠٨ و ٣٠٩ .

(٢) كشف الظنون ج ١ ص ٩٠٥ و ٩٠٦ .

(٣) القهرس التقدم ج ٥ ص ٢٧٣ وجاء فيه أنه لإيضاح المفيد في الحساب بالربع المجيب .

(٤) فهرس خزانة الأزهر ج ٦ ص ٣٢١ .

وعلم الفلك لا تزال غوامضه بادية ، وخفاياه كثيرة في مؤلفاته ، وفي معرفة رجاله ، وشيوع الغلط فيها مشهود مما له علاقة بتاريخ العلوم عندنا . ولا تزال في طريق المعرفة عن صفحات غامضة ، ولا شك أن الضرورة قد دعت إلى التعاون العلمي من طريقه ، فقام المؤتمر الأول للعلوم في الإسكندرية الذي دعت إليه الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية بمهمة الكشف عن مغلفات العلوم ، والوجهات التاريخية والحاضرة في المصطلحات العلمية . وكان هذا المؤتمر ناجحاً ، وهو الأول من نوعه ، فراعى الوجهات التاريخية والمصطلحات والمشكلات الحاضرة الأخرى . وكل تفاهم يقرب المراد . وفي هذا نحاول أن تكون لنا صلات مكنية بأسانئنا في الإيضاح وإزالة المهيمات التاريخية . وبهذا يتجلى التاريخ بأهلى صفحاته فنخطو خطوات نافعة ومفيدة .

إن جهلكم عظمت أسلافنا في حين أنه اليوم يعدُّ من ضروريات الحياة في البحرية والطيران والأرصاد الجوية والقلبية مما له علاقة بنا وبأرضنا ، وكان عمل أجدادنا تمهيداً لهذه النتائج المنحصلة في أيماننا الحاضرة . فمن الضروري أن تعرف ما جرى ، ونظيره بالوجه الذي كان عليه صافي المورد ...

يوضح هذا :

أن زميلنا في هذا المؤتمر الأستاذ حسن الملا عثمان قدم لهذا المؤتمر المنعقد في أول أسبوع من أيلول (سبتمبر) سنة ١٩٥٣ م بحثاً مفيداً نافعا بعنوان (جهود العرب في الفلك) ، وهو مما يستفاد منه وينفع به كثيراً في استعراضه التاريخي ...

وبما يسترعى الانتباه أن الأستاذ القاضي لخص الفصل الأول من (كتاب في الأسطرلاب) فبين فيه المصطلحات ، وهذا الكتاب نظراً لخطورة بحثه صرنا نتطلع إليه ، ونتحري معرفة مؤلفه . وكان الأستاذ عثر عليه بين (كتب الأحمدية) من خزانة الوقف العامة في

في بغداد كتبت سنة ١٩٦١ هـ ضمن مجموعة .  
٧ - الروضات الزهرات في العمل بربع المقنطرات .  
أوله : الحمد لله مانع الأتعام على الدوام النخ .

وجاء في مقدمته : « أما بعد فإنه لما كان علم الفلك متولواً إليه والغلط في بعض شروط صحة الصلاة عليه ، وجب شرح التوصل إليه بأسهل الآلات وهو ربع الدائرة الموضوع عليه المقنطرات (١) فإنه أخف مؤلف من غيره من باقي واضح على كل حال ، ولكنه لا يفضل على المجيب لأن ذلك يدل على جميع العروض (جميع عرض ويراد به عرض البلد) جلسة الأعمال وقد ثبتت هذه الرسالة على مقدمة وخمسة وثلاثين باباً ١٥١ .

ذكره في كشف الظنون ، ومنه نسخة في الأحمدية من خزائن الأوقاف بحلب ذكرها الأستاذ حسن الملا عثمان الحلبي في المؤتمر العلمي العربي الأول في الإسكندرية .

٨ - رسالة في أصول علم الأسطرلاب . أولها : « الحمد لله الذي له ما في السموات وما في الأرض ... » منها نسخة في خزانة الأزهر (٢) .

٩ - إيضاح الغيب في العمل بالزيج المجيب ؛  
رتبه على مقدمة ومائتي باب وخمسة - منه نسخة في دار الكتب المصرية (٣) .

١٠ - الأشعة اللامعة في العمل بالآلة الجامعة .

١١ - تحفة السامع بالعمل بالربع الجامع .

١٢ - رسالة في الأسطرلاب .

ما زال تاريخ العلوم غامضاً . وكذا مضاعفات كل علم وما ذلك إلا لانتقطاع الصلة بالماضي وما زال عندنا ماضي العلوم التاريخي مجهولاً . وما يجدر بيانه أن العلوم في مؤلفاتها قد دخلها غلط النسخ فلم تصل إلينا صافية ؛ لذلك لا نأمن الغلط في المؤلفات وفي المصطلحات . وأملنا ألا تقطع الصلة بين علومنا الحاضرة وماضيها التاريخي .

(١) كشف الظنون ج ١ ص ٩٢٢ .

(٢) مبرس خزانة الأزهر ج ٦ ص ٢٩٨ .

(٣) المهرس القديم ج ٥ ص ٢٧٤ .

ذلك ما دعا أن أعقبه في مختلف المطان فكانت النتيجة أن عثرت على نسخة أخرى من هذا الكتاب في جامعة طهران لم يصرح صاحب الفهرس (١) باسم مؤلفها. وكما كان فرحي عظيماً حينما راجعت ما كنت دونته في (تاريخ علم الفلك) فوجدت فيه أن هذا الكتاب من تأليف (ابن الشاطر) نفسه ، فإن موضوعها منطبق على النسخة التي في الجامعة المذكورة وفيها ذكره الأستاذ حسن الملا عثمان من وصف مكانته الفلكية لما فتوشحت ذلك من جراء العثور على بعض مؤلفاته . وبهذا في هذه الحالة التحري عما كان بخطوط المشاهير أو كان مقروءاً عليهم لا تقطع الصلة من أمد بعيد . وإن هذا الأستاذ أي ابن الشاطر من علماء الفلك المعروفين بتحقيقهم وهو من علماء دمشق الذين نسبتى من معينهم الصافي . وكل رغبنا أن نجد آثارهم بخطوطهم ، أو أن نثر عليها مقروءة على أساتذة مشاهير أو على مؤلفيها ، فيكون الاعتماد في التحقيق العلمي لا يداخله التصحيف من غلط النسخ .

ومن المهم ذكره أن رسالة في الأسطرلاب في خزانة جامعة طهران لم يعرف بالتحقيق اسم مؤلفها ويظن أنه من رجال القرن الثاني عشر ، وأن أول فصل من فصولها في المصطلحات ، وهي واحد وعشرون فصلاً لم أتمكن من تدقيق ما إذا كانت لها علاقة برسالة ابن الشاطر في الاقتباس منها أم كانت غير مستقاة ، ومن جهة أخرى أن الخواجة الطوسي كتب في الأسطرلاب (بيست باب) أي عشرين باباً وفي أوله تعرض للمصطلحات .

وله مختصر منه في مقعدة وخاتمة وخمسة عشر فصلاً . فهل تأثر الأستاذ ابن الشاطر بهذين الأثرين كما تأثر

حلب وذكر أنه مجهول المؤلف ، نقل منه الرسوم المرسومة في الآلة المسماة بالأسطرلاب الشبلي ذات الصفائح وبعض أعمالها ، وبين أن الكتاب مشتمل على مقدمة وخمسة عشر فصلاً وخاتمة . وذكر ما في الفصل الأول من نصوص (المصطلحات الفلكية) القديمة في الأسطرلاب .

وأضاف أن في خزانة الأوقاف حلب بعض الأدوات الفلكية ، منها أسطرلاب في ثلاث صفائح من نحاس قطرها ٢٤ سنتيمتراً وأسطرلاب مقوّى قطعة واحدة ، وربع من نحاس في أعمال المواقيت من عمل (ابن الشاطر) ، وبنت إبرة وعلى أطرافها أسماء البلدان وهو من نحاس ، وربع المجيب من خشب ، وكرة سايوة صغيرة وجسيمة دقيقة الصنع ملونة محفوفة داخل غلاف كروى ، وهي من خشب ، وآلة من نحاس على شكل دوائر سبع بمتحركة حول محور تعرف بها الأوقات (١) . وزاد الأستاذ في تعليقه أنه رأها مرة وقتاً قريباً وهناك غيرها لم يذكرها .

ونحن نتمنى أن يوضح تلك الآلات توضيحاً شافياً ليزول الإبهام . وأقول :

(كتاب الأسطرلاب) الذي ذكر أنه لمؤلف مجهول نلاحظ فيه لأول وهلة أنه من الكتب المتداولة في مهمة التلويح ، فهو أقرب للمعرفة لأنه كان معلوماً في حينه ، إلا أن انقطاع العلاقة بالعلوم أدّى إلى هذه الجهالة .

(١) في دار الآثار العربية في بغداد نسخة أسطرلابات وجميعها مصنوع من البرونز جاء وضعها في مجلة سور ج ١٣ ص ٩ - ٢٢ من مقال للأستاذين بشير فرنسيس وناصر التقيشتي وتصورها في خمسة ألواح ومن هذه الأسطرلابات ثلاثة أهديت من ورة الأستاذ عبد الحليم الخالقي التي سنة ١٩٤٢ م ومنها الربع المجيب من خشب متقن الصنع وكرة أيضاً كما أن في الموصل في خزانة جامع ألباشا أسطرلاباً صغيراً وكبيراً (خطوط الموصل في ٦٧) وهذه تحتاج إلى بحث وتدقيق من نواحيها العلمية لمعرفة صانعيها .

(١) فهرست مكتبة السيد محمد شكاة المهداة إلى جامعة طهران ج ٣ قسم ٢ ص ٨٢٩ .

هذا من أعظم التحف الباقية وهو في الخزانة الوطنية في باريس (١)

ومن هذه المؤلفات نعرف علاقة المزجيم بعلماء كثيرين تأثر بهم وآخرين تأثروا به وأشهرهم تقي الدين بن معروف الراصد ، وهذه الصلات العلمية من أكبر ما نستهدفه في تحقيق تاريخ العلوم لاسيا الفلكية التي انقطعت عنا مدة .

ومن أهم ما يذكر له أنه أوضح النقص في الآلات المستعملة في الفلك من عدة وجوه ، واكتشفت آلة تستعمل في التحقيقات الفلكية وهي المساءة بالربع التام المعولة من نحاس ، وهذه من أعظم الاختراعات في آلات الرصد الفلكية في حينها للاستفتاء فيما يقتضيه من تحمل الرصد دون حاجة إلى آلة أخرى ، فجاء كتابه (النفخ العام في العمل بالربع التام لمواقيت الإسلام) مؤيداً وجهة نظريه .

ومن حسن الحظ أن وقف عليها الأستاذ حسن الملا عيَّان وأشار إليها في مقاله المنشور في كتاب المؤتمر العلمي العربي الأول في الإسكندرية (٢) ... فظفرنا بالبقية ، وأملنا أن توصف وصفاً دقيقاً بالنظر لكتابه المذكور ، فقد باعد بيننا في الشقة انقطاع الصلة العلمية .

صاحب النسخة في القرن الثاني عشر في الأسطrolاب ، والتأثر بالحاجة ومن معه في رصده كبير جداً ، وهذا يحتاج إلى تحقيق في الموضوع ، وبحسنا لا نغص أصل الموضوع وإنما يتناول التاريخ ومؤلفات أهلية ، وفي ترجمة ابن الشاطر أنه تأثر بمؤلفات كثيرة ، ومثل هذه تحتاج إلى معرفة الصلات العلمية بين هؤلاء الأكابر ودرجة تأثير الواحد بالآخرين من أصحاب المواهب العلمية ، ومن المؤكد أن ابن الشاطر اعتمد مختصر الطوسي في الأسطrolاب وهو يوافق كتاب ابن الشاطر من كل وجه وهو الأقرب إلى الاقتباس منه .

ولاشك أننا عرفنا خلقياً شامياً مشهوراً بتعيين ما حل من أسطrolابات أو ما مائل وما زالت مكانة علمنا مجهولة . وعندنا (الأستاذ المزى) من المشاهير أيضاً ، وله عمل أسطrolابات ، فهو من اختص بعملها واكتسب شهرة والأسطrolاب موضوع البحث . أوله : الحمد لله حمداً يليق بجلاله الخ .

ومن هذه الرسالة علمنا المصطلحات بالوجه الذي يئنه الأستاذ ، ورأيت منها نسخة عند الأستاذ الصديق أحمد عبيد ، ومنها نسخ في خزانة الأزهر (١) .

جاء في قاموس الرياضيات :

ان الأستاذ (زيادة) عثر على أسطrolاب جاء فيه (عل بن إبراهيم) المظم (هو المزجيم) ص ٧٣٨ الشيخ عل بن محمد الدربنسي ولعل

(١) فهرس خزانة الأزهر ج ٩ ص ٣٠١ و ص ٣٠٢ .

(١) قاموس الرياضيات بالتركية تأليف الأستاذ صالح زكي المتوفى في ٢ تموز سنة ١٩٣٧ م .

(٢) طبع في القاهرة في مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٥٤ م . وهو من نشرات جامعة الدول العربية (الإدارة الثقافية) .



## الصورة في الفلسفة والفن

بقلم الدكتور زكي نجيب محمود

تكوينه الفني خلقاً عديم الأشباه في كائنات العالم بأسرها. فكل من صَحَّ أن يقال في حالتي المحاكاة إن الجلال هو نفسه الحق ، إذ الصورة عندئذ تزداد قيمتها بمقدار قدرتها على محاكاة ما أراد الفنان أن يحاكيه — في خارج أو في داخل — ففي الحالة الثالثة وحدها ، حالة استقلال الأثر الفني بذاته واعتياده على نفسه ، يكون الجلال قيمة وحدها لاشان لها بقيمة الحق .

وتعود إلى هذه الحالات فتتناولها واحدة بعد أخرى لتتولد العلاقة — في كل حالة منها — بين ما يحاوله الفنان وبين ما نلتصق لها من أصل في دنيا الفلسفة :

(١)

إذا وقف الفنان حيال الطبيعة يريد نقلها على أي وجه من الوجوه ، فهو — بصفة عامة — إنما يكون في إحدى حالتين :

١ — فلما أنه يريد نقلاً حرفياً أو كالمخبر ، بحيث تأتي الصورة انعكاساً تاماً للأصل المصور ، وعندئذ تنحصر البراعة الفنية في صناعة الرسم نفسها ، ولا يكون له من فضل في هذه الصناعة سوى حسن اختياره لموضوعه والحواشي التي يحوطه بها على لوحته ، ولا يطلب منه عندئذ أكثر من عملية الإدراك الحسي التي يدرك بها دقائق موضوعه تكويناً وتلويناً — أعني أنه عندئذ لا يكون بحاجة إلى فلسفة تهديه في عمله سواء السبيل .

ب — وإما أنه لا يريد هذا النقل الحرفي لما هو ظاهر على سطح الطبيعة ، بل يريد أن يلتصق لها حقيقة

إننا إذ نقف إزاء عمل فني كائن ما كان — وسأجعل معظم حديثي في هذه الكلمة منصباً على التصوير دون سائر الفنون — فلنما نقف إزاء واحد من احتمالات رئيسية ثلاثة ، فلما أن تكون الصورة :

أولاً — مشيرة إلى شيء في الطبيعة الخارجية ، كأن ترسم منظرًا طبيعيًا أو فرداً من الناس أو جماعة منهم ، وما إلى ذلك من كائنات .

ثانياً — أو تكون الصورة مشيرة إلى شيء في طبيعة الفنان الداخلية من حيث ارتباط الحواس في مجرى الشعور أو صلتها باللاشعور .

ثالثاً — أو تكون الصورة كياناً مستقلاً بنفسه مكتفياً بذاته ، فلا هو يشير إلى شيء بعينه في الطبيعة أو في الطبيعة الداخلية ، وما هنا يكون ارتكاز العمل الفني على تكوينه البحث .

في الحالة الأولى والحالة الثانية يكون عمل الفنان محاكاة لمصدر خارج عن طبيعة الأثر الفني نفسه ، فهو في الحالة الأولى يحاكي جزءاً من العالم الخارجي ، وفي الحالة الثانية يحاكي جزءاً من العالم الداخلي ، وقد تسمى هذه الحالة الثانية « تعبيراً » على اعتبار أن الفنان فيها « يعبر » عن نفسه أساساً ، أي « يخرج » شيئاً مما بنفسه على أي نحو يراه ملائماً لإحداث أثر نفسي في الراي يشبه حالته .

وأما في الحالة الثالثة فالأمر جده مختلف ، لأن الفنان هنا لا يحاكي شيئاً على الإطلاق ، بل هو يخلق



جورج راس - من الفن التكتيكي

خط ، ثم إذا حركنا الخط في اتجاه أفقى يتكون بذلك سطح . وإذا حركنا السطح في اتجاه عمودى يتكون بذلك جسم ، وليس في كائنات الدنيا بأسرها ما يخرج عن هذه الحالات الأربع : فلما هو نقطة أو خط أو سطح أو كتلة ، ولما كان الاختلاف بين هذه الحالات ليس إلا اختلافاً في عدد النقط المطلوبة لبناء كل منها ، كان الاختلاف بين طبيعتها اختلافاً عددياً صرفاً : الحد الأدنى في تكوين الخط تقطعتان ، والحد الأدنى في تكوين السطح المثلث ثلاث نقط ، وفي تكوين السطح المربع أربع نقط ، وفي تكوين المستطيل ست نقط ، وهكذا نستطيع أن نخفى في تصور الأشكال الهندسية - مهما اختلفت - على نحو يجعل طبيعتها تكوينية متوقفة على اختلاف عددي أصيل في طريقة التكوين .

وقد تقول : افرض أن هنالك مربعاً من خشب ومربعاً من نحاس ، أفلا يكون بينهما اختلاف كيمي

قد تكون خافية على العين العابرة ، وعندئذ ينشأ هذا السؤال : إذا كانت حقيقة الطبيعة أمراً غير ظاهرهما . فماذا عسى أن تكون لكي أستطيع إبرازها في صورة فنية ؟ وهنا تدخّل الفلسفة إلى المسرح بمجبة مليئة بمحصول غنى خصب غزير ، فقد كان أول سؤال ألقاه الفلاسفة على أنفسهم وحاولوا الإجابة عنه منذ القرن الخامس قبل الميلاد هو هذا السؤال بعينه : ماذا تكون الطبيعة في حقيقتها ، لأن الظاهر وحده لا يكفي لتفسيرها ؟ - وسأكتفى هنا بعرض إجابة واحدة من إجابات كثيرة ، وأعني بها إجابة فيثاغورس الذى قد تعرفونه رياضياً صاحب نظرية في المثلث القائم الزاوية ، لكنكم ربما لا تعرفونه فيلسوفاً جابه المشكلة الرئيسية التى كانت تشغل فلاسفة عصره جميعاً ، وهى هذه التى ذكرتها : ماذا عسى أن تكون الطبيعة عى حقيقتها ؟ وهاكم خلاصة رأيه :

لأن كانت الطبيعة كما نلقاها بحواسنا ، أى كما نلقاها بالبصر والسمع واللمس وغير ذلك من حواس . قد تبدو كجسيمات مختلفة : فالألوان مختلفة وأصوات مختلفة ولسات مختلفات وطعوم مختلفة الوقع على اللسان وهكذا ، إلا أن هذا الاختلاف الكيفى كله يرتد إلى اختلاف فى الكم ، فليس الفرق بين شيء وشيء فرقا فى العنصر أو العناصر التى يتكون منها كل منهما ، ليس الفرق بين قطعة الخشب وقطعة الحديد وقطرة الماء وهبة الهواء فرقا فى المادة التى يتألف كل منها من حيث كيفها ، بل هو اختلاف فى « العدد » أو فى « الكمية » هنا وهناك ، واختلاف الكمية وحده كفيّل أن يحدث على حواسنا اختلافاً كيميائياً كالذى نراه ونلمسه .

ذلك أننا إذا جلّنا النقطة تمثل عدد ١ ، فإن الفرق بين النقطة والخط ليس اختلافاً في طبيعتهما الداخلية ، بل هو مجرد تكرار للنقطة في امتداد معين فيتكون بذلك

ماء . أو على ذلك النحو يكن. لك إنسان من البشر .  
 هذا التفسير الكمي للكائنات مهيئ لنا فرصة لا يهينها  
 سواه ، في تضخيم التباين بين ملايين الملايين من كائنات  
 العالم ، لأن الأشكال الهندسية والنسب الرياضية لانهائية  
 الصور ، فيستحيل - إذن - ألا نجد بينها صورة تقابل  
 كل كائن من كائنات العالم إن كانت هذه بدورها  
 لانهائية كذلك ، وليس الأمر كذلك لو حاولنا أن  
 نقصر العالم الطبيعي بعنصر واحد أو مجموعة صغيرة  
 من العناصر - كما حاول سائر الفلاسفة في عصر  
 فيثاغورس - لأن هذا التحديد من شأنه أن يضيّق  
 بشئ صنوف الكائنات ، فإن فُسِّر منها بعضها ،  
 فهو قاصر عن تفسير بعضها الآخر .

وكان الميدان التطبيقي لهذه النظرية الكمية في تفسير  
 الاختلافات الكيفية ، الذي جال فيه فيثاغورس وصال ،  
 هو ميدان الموسيقى . فقد كان أول من نبه إلى أن كل  
 ضروب الاختلاف الكيفي في عالم الصوت ، هو في  
 صميمه اختلاف في النسب الرياضية بين أطوال موجاته ،  
 فخذ هذه الذببة تكن لك هذه النغمة في الأذن ، وخذ  
 تلك تكن لك أخرى .

ولو اتخذنا النظرية الفيثاغورية أساساً لوجهة نظرنا  
 إلى العالم ، وجدنا هذا العالم مما يمكن وصفه بلغة الرياضة  
 وحدها : أشكالا هندسية وأعداداً حسابية على السواء .

فضع هذه النظرة نصب عينيك ، وانظر إلى مدارس  
 الفن الحديث : أفلا ترى معي أن الفنان التكميبي هو  
 فيثاغوري المذهب لحماً ودماً ؟

إن مؤرخي هذا الاتجاه التكميبي في الفن ،  
 ليحدثونا بأن عبارة هامة قالها سيزان ، كانت بمثابة  
 البداية لهذه المدرسة الخطيرة الشأن : إذ قال :  
 « كل شيء في الطبيعة قد صيغ على شكل أسطوان أو كروي أو مخروط »



بيكاسو - من الفن التكميبي

بالرغم من اتفاقها في الشكل الهندسي ؟ هنا يجيبك فيثاغورس ،  
 ويجيبك معه علم الطبيعة الذرية الحديث ، أن لا ،  
 فخصائص الشيء كائنه في صورته ، أي في طريقة  
 تركيبه ، لا في نوع مادته كما يبدو ظاهره للحواس ؛  
 فيكفي أن تدرك من الشيء بنائه الهندسي ، أو نسبة  
 العديدة لتعرف طبيعته على حقيقتها ؛ لبث هذا الكلام  
 من فيثاغورس أمراً غريباً حتى جاءنا علم الطبيعة الذرية  
 اليوم يقول شيئاً كهذا ؛ فليس الفرق عند هذا العلم  
 بين خشب ونحاس إلا فرقاً في التكوين الذري الداخلي  
 في كل منهما ، وقوام هذا التكوين الذري عدد من  
 الإلكترونات والبروتونات يزيد هنا وينقص هناك ؛  
 فخذ ما شئت من هذه الذرات التي لا تختلف إلا في  
 عدد كهارجها ، ثم رتبها على هذا النحو يكن لك قطرة





فراق مارك - من الفن التكميلي

السيح خساً - كان قد أشار إلى تلك اللوحات إشارة ساهرة إذ قال إنها ليست إلا تكميلاً - ومن هذه الإشارة الساخرة نشأ للمدرسة الجليدية اسمها الجديد .

لم يكن المكعب بين الصور الهندسية التي أشار إليها سيزان الذي اقتصر في إشارته على الأسطوانة والكرة والمخروط ، لكن خطوة يسيرة تحطوها من هذا المبدأ كما صاغه سيزان ، كثيفة أن تعم القبول فتجعل حقائق الطبيعة أشكالاً هندسية كائنة ما كانت ، وذلك هو أقوى طابع ينطبع به الفن الحديث ، فقف أمام الصورة ، وإذا رأيت نفسك قد وصفتها بالحدادة في أسلوبها الفني ، فابحث عن مصدر حكمك هذا تجده دائماً مرتكزاً على أن الصور قد أبرزت الجوانب الهندسية التي ينطوى عليها التكوين المصور ، كما كانت تلك الجوانب الهندسية كامنة في الشيء ، ثم جاء الفنان فكشف عنها الستار .

ولكننا نتساءل : لماذا كان المكعب مقدماً على

وقال كذلك : « انظر إلى الطبيعة بين تزيينها الأسطوانة والكرة والمخروط »

وليس لي عين الفنان لأنظر بها إلى الطبيعة تلك النظرة التي أرادها سيزان ، حتى أقرر لنفسي هل أخطأ أو أصاب ، لكنني مع ذلك أستطيع أن أرى الإنسان مثلاً ذا رأس هو الكرة في صورته ، وذا جذع وذراعين وساقين أسطوانية الصور ، وأستطيع أن أرى الشجرة فلذا هي جنوع وساق وفروع كلها أسطوانية الشكل ، وأستطيع أن أرى نجوم السماء وكواكبها كرات ساجدة في الفضاء ، وهكذا .

ومها يكن من أمر فقد جاء « براك » بعد سيزان ، فتولاه إحساس قوي بصور التكوين في الأشياء ، حتى لقد عرض عام ١٩٠٨ معرضاً للوحات سيح ردّها الطبيعة إلى أسطوانات ومخروطات ودوائر جرباً على مبدأ سيزان ، ومن لطيف ما يروى في هذا الصدد أن ماتيس - وقد كان من المحكيين الذين رفضوا من تلك اللوحات



مارسيل دوشان - من الفن التكعبي

إلا أنها وهي داخلة مع غيرها من الخلايا في بناء الكائن الحى ، تتضخض من جوانبها بجوانبها حتى لتتخذ هيئة التكعيب . ولقد حدثنى طبيب صديق فأبأنى أنك إذا رأيت عضواً من أعضاء الإنسان ، كالكبد مثلاً ، وجدته في تكوينه بناء من مكعبات كأى جدار تراه في أى بناء .. وإن كان هذا هكذا، كانت الكائنات هندسية الصورة في صميم تكوينها ، وكان المكعب في مقدمة الصور الهندسية التى منها يتألف ذلك التكوين. ولئن كان « براك » أحد اثنين وضعا أساس الحركة التكعيبية ، فثانيهما هو « بيكاسو » الذى التقى هورزيمه براك لأول مرة في خريف ١٩٠٧ ، وكان ذلك بعد أن فرغ بيكاسو من لوحته المشهورة « غايات أفنيون » التى توصف اليوم بأنها أول صورة في مرحلة الفن التكعبي. ولقد تشبَّح ليلًا من دقة فقل إن للفن التكعبي مرحلتين : أولى تحليلية ، وأخرى تركيبية :

في المرحلة الأولى التحليلية كان الفنان يفتت أى شئ من أشياء الحياة اليومية المألوفة : كنضيدة أو مقعد أو وجه إنسان ، يفتته في مكعبات ، ثم يعود إلى تجميع المكعبات في بناء تحيى جديد يخلفه لنفسه خلقاً ، لقد فتن أنصار التكعيبية بالقورم - أى بطريقة التكوين - فتنة كادت تنسجم كل ما عداها ، حتى لقد أرادوا أن يتركوا تكوين الصورة يتحدث عن نفسه دون أن يستعينوا باللون إلا إلى الحد الأدنى ؛ أراد براك وبيكاسو للرأى أن يدخل في تكوين الصورة دخولا مباشراً ، فأسقطا عن الصور إطاراتها لتلا يكون ثمة حائل بين الرأى والتكوين الذى يراد له أن يراه رؤية مباشرة ؛ وما أقرب الشبه هنا بين صورة بغير إطارها وبين المسرح الجديد الذى يسمونه مسرح الحلبة ، حيث يقام التمثيل وسط

سائر الأشكال الهندسية عند هذه المدرسة الفنية ؟ لعل الجواب هو هذا : إن طبيعة العالم طبيعة معارية قبل كل شئء ، لأن العالم بناء على كل حال ؛ ووحدة الطبيعة المعارية هى المكعب من الحجر ؛ لا بل إنه ليجوز لنا أن نضرب في التمثيل إلى ما هو أهم من ذلك وأعنى ؛ إن تشریح أى كائن حى - بما فى ذلك الإنسان - ليوضح أنه بناء من خلايا ، ولئن كانت الخلية الواحدة ، وهى مفردة وحدها ، قد تتداح في شكل لا تكعيب فيه ،



لجيه - من الفن التكبي

واحداً من الشيء رسماً واقعياً ، كأن يرسموا مثلاً ظهر مقعد أو ساق منضدة ، ثم يحركون حول هذا الجزء ما يريدون نسجه من تكوينات هندسية ، فيكون ذلك الجزء الصغير الواقعي في الصورة رامزاً إلى شيء ، من عالم الواقع كما يظهر ؟ ولا يكاد الإنسان يبدأ طريقاً حتى يأخذ ما يشبه الموهن في التحمس له ، فما دمتا قد رضينا بأن نثبت في الصورة جزءاً من الشيء الواقعي كظهر المقعد مثلاً ، فلماذا لا نضع الجزء الواقعي بلباته ملصقاً إلى اللوحة ؟ لماذا نرسمه كما هو إذا كان يمكن إثباته بواقعيته كلها ؟ ومن ثم راح براك وبيكاسو يلصقان على لوحاتهما قصاصة من جريدة ، أو من ورق اللعب ، أو قطعة من علب الكبريت ، وهكذا ، ثم يديران حول القطعة الملصقة ما شاء لهما الخيال أن يقيما من تكوينات تعتمد على هنتمة التكوين وحدها ولا تستعين باللون إلا قليلاً .

إنه لا مننوحة لمن أراد أن يدخل عالم الفن الحديث عن اطرأح مفهوم الفن القديم اطرأحاً تاماً ؛ ومفتاح الدخول إلى هذا العالم الفني الجديد ، هو ألا تنظر إلى الصورة على أنها صورة لشيء مما يتبدى للعين ؛ إنما في الحقيقة سيئو الحظ في كلمة « صورة » هذه ، لأنها

غرفة مجلس المتفرجون حول جدرانها ، حتى يكون المتفرجون والممثلون في حالة اللقاء مباشر .

وأراد براك وبيكاسو للرائ أن يلتقي بالتكوين هذا اللقاء المباشر دفعة واحدة ، فلا بأس من وضع المنظر الجانبي للأنتف فوق المنظر الأمامي للوجه ، ولا من وضع العين كاملة كما تُرى من أمام على الوجه الذي يرى من جانب ؛ ولا يستعنا نحن المصريين لهذا الاهتمام بتكوين الأجزاء بغض النظر عما يأتلف منها ، سوى أن نذكر قواعد التصوير المصري القديم ، لنقول : ما أشبه الليلة بالبارحة .

هكلنا يمدت التكبيبة التحليلية بالشيء المصور عن واقعه الظاهر بعداً استحبال معه أن تعرف عن الصورة ماذا تصوره ، ولماذا تعرف والصورة قد أريد بها ألا تصور شيئاً مما يظهر لك في العالم الخارجى ، بل أن تبنى بناء جليداً من مكعبات تستخرجها من تفتيت الشيء إلى أجزائه .

لكن أصحاب هذه المدرسة كأنما قد أجهدهم هذا البعد كله عن ظاهر الواقع ، فكثروا قافلين في الطريق عائلدين من غايتهم التي انتهوا إليها إلى البداية التي بدأ منها الفن على إطلاقه ، فلماذا لا يرسمون على اللوحة جانباً

وإلى لأسوق هنا عبارة قالها بيكاسو لأردبها على  
من لا يزال يسأل : ماذا تعني الصورة في الفن التكعبي ؟  
إذا قال :

« إذا كانت التكعبي قد لبثت أمداً طويلاً بعيدة من الألفهم ، ثم إذا  
كان هناك إلى يومنا هذا من لا يرون فيها شيئاً يستعجب ، فذلك كله  
لا يعني شيئاً ، فأما لا أقرأ الإنجليزية ، ولذلك فإن الكتاب المكتوب  
بهذه اللغة يكون بالنسبة إلى كالورق الخال ، فهل يعني هذا أن اللغة  
الإنجليزية غير قائمة ، وهل يجوز أن أربيه الورق في ذلك إلا إلى نفس  
حين أراي لا أنهم ما لست أعلمه ؟ » .

ويخلو لي في هذه المناسبة أن أذكر فصلاً فكهياً  
رائعاً كتبه الأستاذ توفيق الحكيم في كتابه « فن الأدب »  
يصور به حيرته إزاء الفن التكعبي ، وذلك حين كان  
في باريس يسمع الناس يعلقون في إعجاب شديد على  
هذا الفن ، ولم يكذب يصادف فناناً تكعيبياً في إحدى  
قنوات بونابارت حتى دعاه على شراب ليطلب إليه أن  
يفتح له مغاليتي هذا الفن الجديد .

قال الأستاذ توفيق لزميله الفنان التكعبي إنه زار  
اللوهر ورأى اللوحة الفلاية للفنان الفلاني ، ولوحة أخرى  
لفنان آخر وهكذا ، فكان كلما ذكر اسماً من هؤلاء  
الأعلام ، قاطعه الفنان التكعبي محتجاً على عد « هؤلاء  
من أصحاب الفن بمعناه الصحيح : أنسى هذا  
مصوراً ؟ لا يامسدي ، إنه نقاش ، أنسى فان دايك  
بلوحته « المسيح في القبر » فناناً ؟ إنه يستدر عطف الراي  
بحدث موئم ، ولا دخل لهذا في فن التصوير بمعناه  
الصحيح ، أنسى « كوررو » بلوحته التي يصور فيها  
الصباح فناناً ؟ كلا بل عدّه شاعراً إذا أردت ،  
أنسى لوحة فرييه عن معركة نابليون في وجرام فنا ؟  
قلّ عنه إنه مؤرخ إذا شئت ، إذا ما دخل الفن في  
وصف المعارك ، وهكذا وهكذا .



صلاح ماهر - من الفن التجريدي

ما دامت هناك فسيفزل الإنسان يسأل : صورة ماذا ؟  
ولو عودنا أنفسنا على استعمال كلمة أخرى ، مثل :  
لوحة ، لجاز أن نسمى مفهومنا القديم للفن ، ولأصبحت  
اللوحة شيئاً إن أشار إلى العالم الخارجي فهي الإشارة إلى  
صمم ذلك العالم وحقيقة طبيعته لا إلى ظاهره للرقى  
للعين .

ولكن ما الفرق بين مثال الدائرة والدائرة كما نراها في عالم الحس ؟ بين مثال الشجرة والشجرة كما نراها في عالم الحس ؟ بين مثال الإنسان والإنسان كما نراه في عالم الحس ؟ الفرق هو أن المثال في كل حالة من هذه الحالات مجرد ، أى أنه متخلص من كثير من التفاصيل التي نراها عاقلة بالكائنات الحسية ؛ فالشجرة كما نراها هنا وهناك ذات أوراق وذات ثمار وهكذا ، لكن هل هذه الأوراق وهذه الثمار جزء من حقيقة الشجرة ؟ كلا ، إذ نستطيع أن ننزع عنها أوراقها وثمارها ونظل « شجرة » - وهكذا نستطيع أن نجد الكائن الجزئي من كثير جداً من تفصيلاته العاقلة به ، ونظل حقيقة قائمة .

ضع هذه الفكرة الأفلاطونية نصب عينيك وانظر إلى عالم الفن الحديث ؛ ألست ترى شياً شديداً بينها وبين ما تنهب إليه مدرسة التجريد ؟ إن الفنان التجريدي لا يهتم أن يثبت الشجرة التي يراها بكل ما يراه فيها من تفاصيل ، لأن هذه التفاصيل زائلة عابرة ، وإنما يهتم أن يستبقى منها ما يكون لها بمثابة الجوهر الثابت ، وهذا يضع الطبيعة على لوحته ، لا كما تراها العين ، بل كما يفهمها العقل .

والحق أن الفن قد سار في تاريخه من التعين إلى التجريد على نحو قد يؤيد لنا وجهة نظر التجريديين المعاصرين ؛ ألم يبدأ الفن صوراً على جذور الكهوف تصور الحيوان المراد اصطياده تصويراً مباشراً ؟ وإذا نحن أدخلنا الكتابة في أنواع التصوير - ولا شك أنها كذلك - قلنا إن الإنسان قد استعاض عن الصور المباشرة بكتابة مصورة يكتفي فيها بالرمز إلى الموضوع دون رسمه وصفاً مباشراً ؛ ثم أخذت الصورة الكتابية تبعد عن الرمز

سأله : ما الفن إذن ؟ فقال هو إبراز حقائق الأشياء في تكوينها الهندسي ؛ واستطرد الكاتب يبين كيف وضع الفنان رأيه على فخذ دجاجة طلبها له الحكيم فأكلها بعد أن قال إن حقيقته مثلث ، ثم على طبق من السلطة أكله بعد أن قال إن حقيقته ألوان الجزر الأحمر وورقة الخس الخضراء وقطعة البنجر الأصفر ... الخ

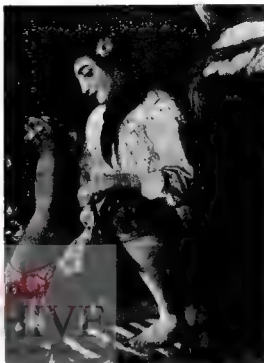
ب ٢ - حسبنا هذا عن المذهب الفيثاغوري وما يقابله في الفن ، لننتقل إلى إجابة أخرى أجاب بها فيلسوف آخر - هو أفلاطون - عن السؤال نفسه ، وهو : ماذا عسى أن تكون حقائق الكون الكامنة وراء ظواهره - ما حقيقة الإنسان مثلاً ، وما حقيقة الدائرة أو المثلث ؟

يقول أفلاطون ما معناه : إن أفراد الكائنات كما نراها في دنيانا الظاهرة هذه ، يستحيل أن تكون هي الحقائق ؛ فخذ الدائرة مثلاً ، ففي عالمنا الحسي دوائر كثيرة ، فهناك أقراص من المعدن دائرية ، وقطع من النقود دائرية ، وأرغفة من الخبز دائرية ، وهناك دوائر مرسومة على الورق وغيره ، فهل هذه كلها دوائر حقاً ؟ كلا ، لأننا نلاحظ بينها تفاوتاً ، فالدائرة في قطعة النقود أكل منها في الرغيف ، والدائرة المرسومة بالفرجار على الورق أكل من دائرة القرش ، وهكذا نستطيع أن نتصور سلسماً متدرجاً من دوائر يعلو بعضها على بعض في نصيبها من حقيقة الدائرة ؛ فأين تكون « الدائرة » الكاملة ؟ إنها لا تكون إلا كائناً عقلياً ، هو الذي نسميه « مثال » الدائرة ، فإذا لم يكن هذا « المثال » العقل كائناً بيننا في عالم المحسّات ، فلا بد أن يكون هناك عالم عقلي لهذه المثل كلها .

مما تراه العين رؤية مباشرة ؛ فتقول إن من هؤلاء التجريديين من يتصل بالمدرسة التكعيبية صلة قريبة ، وهم أولئك الذين يقصدون بالتجريد إلى تكوينات هندسية مقصودة لذاتها ، لكنني أترك الحديث عن هذا الفريق لأعود إليه حين أتحدث عن الفن الذي تستقل فيه اللوحة عن كل ما عداها - وأما الفريق الثاني فهو أولئك الذين يجردون من الطبيعة ألوانها ليتناولوا هذه الألوان وحدها دون موضوعاتها فيركبونها على أى نحو تهلهم إليه أذواقهم ؛ وزعيم هذه الجماعة هو كاندنسكى الذى جعل اللوحة الفنية موسيقى لونية لا أكثر ولا أقل .

ب ٣ - ونعود إلى عالم الفلسفة مرة ثالثة وأخيرة ، إلى أرسطو الذى اتفق هو وأستاذه أفلاطون في جانب واختلف عنه في جانب ؛ فهو كأستاذه يرى أن القورم في أى كائن ليس هو التفصيلات الجزئية التى نراها عالقة بهذا الكائن ، بل هو جوهره الذى يحدد حقيقته ، لكنه يختلف عن أستاذه في أن هذا القورم لا يقوم وحده في عالم عقلى ، بل هو دائماً كائن في الشيء ذاته ، وهو الذى يطبع الشيء بالطابع الذى يجعله متشبهاً إلى هذا النوع أو ذلك من أنواع الكائنات - القورم في الشيء هو الوظيفة التى يقوم بها ذلك الشيء ، فالقورم في الفرد من أفراد الإنسان هو الوظيفة التى تجعل من الإنسان إنساناً والقورم في الشجرة هو الوظيفة التى تجعل من الشجرة شجرة وهكذا ؛ ومعنى ذلك أن القورم هو مصدر الحركة والنشاط والتفاعلية في الشيء ، أى أن القورم في الشيء هو « طبيعته » أو « حقيقته » .

إن لكل شئ في الطبيعة - عند أرسطو - غاية يريد تحقيقها ؛ هذه الغاية تكون موجودة فيه بالقوة قبل تحقيقها ، ثم توجد فيه بالفعل بعد تحقيقها ؛ وهذه



ديلاكروا - من الفن الكلاسيكى

التصويرى شيئاً فشيئاً - مارة خلال المرحلة المبروغليفية - حتى انتهت أخيراً إلى هذه الأحرف المجعولة التى نستخدمها في كلماتنا ، والتى إن هى إلا تصوير بلغ غاية في التجريد ، وانظر - إذا شئت - إلى كلمة « شجرة » فهل ترى أية رابطة بين صورتها وبين الشجرة ذاتها التى أريد تصويرها بتلك الكلمة ؟ ليس بين الطرفين أدنى شبه ، ومع ذلك فطرف منهما يصور طرفاً على سبيل التجريد لا على سبيل التعيين الجزئى .

ونعود إلى الفن التجريدى الحديث ، أو إن شئت قسمه الفن اللاموضوعى ، أى الذى هو بغير موضوع



تايي - من الفن السريالي

المادة فأصبحت بها فرداً ينتمى إلى ذلك النوع ، وأفراد النوع الواحد تتفاوت في درجة تحقيقها لفكرة نوعها .

فكيف يكون الفن على هذا الأساس الأرسطي ؟ يكون الفنان فناناً بمقدار ما يستطيع أن يصور لنا فرداً واحداً تصويراً يعبر فيه عن حقيقة النوع كلها ، كأن يبرز الشجاعة في شجاع ، والطموح في طامح ، والبلاهة في أبله ، والحكمة في حكيم وهكذا .

وأحسب أن الفن بمعناه الكلاسيكي تطبيق يقوم على هذا الأساس .

( ٢ )

كل هذا الذي أسلفناه إنما هو تحليل لواقعة واحدة من الوقفات الثلاث التي ذكرناها في مسهل هذا البحث ،

السيرة ، أو هذا الانتقال من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل هو الفورم الذي يحدد طبيعة الشيء ، فالحيّة تلقى في التربة إنما تنزع أن تصبح شجرة من صنف معين ، وهي لا تفي تكده حتى تحقق هذه الغاية ، وهذا الكد منها لتحقيق طبيعتها هو الفورم .

وهكذا ترى معنى الفورم في الطبيعة قد اختلف اختلافاً جوهرياً عند أرسطو عنه عند فيثاغورس وأفلاطون ، فهو عند أرسطو فاعلية ونشاط ، وأما عند فيثاغورس وأفلاطون فهو صورة ساكنة ، هو عند أرسطو حقيقة تطورية بيولوجية ، وأما عند فيثاغورس وأفلاطون فهو حقيقة رياضية .

الفورم عند أرسطو هو فكرة النوع انطبعت بها

هذه الناحية من الفن ، لأنقل مسرعاً إلى حكمة موجزة أقولاً في الوقفة الثالثة .

### (٣)

ثالث الوقفات التي يمكن الفنان أن يقفها إزاء عمله الفني ، وقفة يريد بها ألا يجيء إنتاجه صورة لشيء كائن ما كان خارج حدود ذلك الإنتاج نفسه ، وما هنا نجد « القورمالزم » بأكل معانيه ، إذ الصورة هنا لا سند لها إلا نفسها ، ويلبسي أن يلجأ الفنان هنا كذلك إلى التجريد ، لكنه لا يجرد من الشيء جوهره كما فعل زميله في الحالة التي أسلفنا ذكرها ، بل يجرد تجريدات هندسية أو لونية كل عمارها وقفاً في الإدراك الحسي ، ولما أن يقبلها هذا الإدراك الحسي أو يرفضها - إن الرغبة في هذه الحالة لا تعبر عن أي شعور أو عاطفة أو انفعال - لأنها لو فعلت كانت ناقله عن نفسية الفنان ، فلسفة ترى على اللوحة إلا أشكالاً هندسية مجردة كأن ترى مربعات أو دوائر سوداء على أرضية بيضاء ، بل قد ترى مربعاً أبيض على أرضية بيضاء ، أو ترى تشكيلات من مربعات ودوائر ومستطيلات ؛ ولعل في هذا ما يذكرنا بقول أفلاطون :

« إن جال الأشكال ليس - كما يظن معظم الناس - جبال الجسوم الحية أو جبال الصور ، لكنه جبال الخطوط المستقيمة والدوائر ومئات الأشكال - ذات السطح أو ذات الحجم على السواء - المكونة من الخطوط والدوائر تكويناً تصوره بالضرورة والمستطيلة ؛ فمتدائل لا يكون الجبال - كما هي الحال في بقية الأشياء - جبالاً نسبياً ، بل هو جبال ثابت مطلق »

ومن زعماء هذه الحركة الفنية في عصرنا ما لفتش الروسي Malevich ، وموندريان الهولندي Mondrian . ولا حاجة بي إلى القول بأن الفن العربي قائم معظمه على هذا التجريد الهندسي ، كما نراه في زخرفة العمارة



كاندسكي - من الفن التجريدي الهندسي

وأخى بها وقفة الفنان حين يريد أن يشير بفنه إلى الطبيعة ، في ظاهرها حيناً ، وفي صميم حقيقتها حيناً آخر ، وهو إذ يشير إلى الطبيعة في صميم حقيقتها ، فهو إما أن يجعل تلك الحقيقة أشكالاً هندسية ، أو تجريداً للجوهر ، أو إبرازاً لوظائف الكائنات في فاعليتها ونشاطها .

على أن الفنان قد يقف وقفة أخرى ، بأن يجعل عمله الفني لإخراجاً لطبيعته هو الداخلية ، وهنا تأتي المدارس التعبيرية والسريالية وما يدور مدارها . وإلى لأخشى طول الاستطراد في الحديث، فأتترك



وفي السجاد والأثاث بل في الكتابة وغيرها .

• • •

إن ما ذكرناه حتى الآن هو إجابة عن هذا السؤال :  
ما هي الصورة (أى القووم) عند بعض الفلاسفة من  
جهة ، وعند بعض رجال الفن من جهة أخرى ؟

١ - فالنظرية الفيثاغورية في الفلسفة ، تقابلها التكميلية  
في الفن .

٢ - ونظرية المثل الأفلاطونية في الفلسفة ، يقابلها الفن  
الذي يجرد من الشيء جوهره .

٣ - والنظرية الأرسطية في أن الصورة هي ما ينطبع به  
الكائن الفرد بحيث يفتى إلى نوع معين ، يقابلها  
الفن الكلاسيكي .

وهذه الثلاثة كلها تفسيرات للصورة حين تُعنى  
بإبراز الطبيعة على حقيقتها .

٤ - والتحليل النفسي للشعور والملاشعور ، تقابله في  
الفن مدارس التعبيرية والسريالية .

٥ - واستقلال الفن في عالم وحده ، علم ثالث ، بين  
الطبيعة والذات ، يقابلها التجريد الخالص في  
الفنون .

لكن هناك سؤالاً آخر ، لعله أهم من السؤال الذي  
حاولنا الإجابة عنه وهو بغير شك أعسر جواباً ، وأعنى  
به هذا السؤال : متى تكون الصورة (القووم) جميلة ؟  
فسواء كانت الصورة تكويناً هندسياً ، أو تجريداً لجوهر  
الشيء المرسوم ، أو إبرازاً لحقيقة النوع متمثلة في الفرد  
الواحد ، أو غير ذلك ، فهو قد يوصف بالجميل هنا وهنا  
وهناك ، ومن ثم ينشأ سؤالنا الجديد : متى تكون الصورة  
جميلة ، بغض النظر عن اختلاف الوجهة التي يختارها  
الفنان في تفسيرها ؟

إننى ها هنا أغض النظر عن بحثٍ فرعى هو غاية  
في الأهمية والخطورة إذا أردنا أن نفهم الفن على حقيقته ،  
وهو البحث الذى تسأل فيه : هل الجمال هو حقاً غاية  
الفن كما هو شائع بين الناس ؟ فالواقع أن تحليلاً قليلاً  
كاف للدلالة على أن القول بأن الجمال هو غاية الفن  
إن هو إلا السذاجة بعينها ، لكنى أغض النظر الآن  
عن هذا البحث بأكمله ، وحسبنا أن تحدثت عند الناظر  
إلى الأثر الفني نشوة من نوع معين ، لنسأل سؤالا ،  
وهو : ما سر هذه النشوة ، وما مبعثها ؟

أعتقد أنه لا بد أن تكون هناك علاقة وثيقة بين  
ما يبعث فينا النشوة الجمالية وبين التكوين النفسيولوجي  
والنفسى للإنسان المشاهد .

فأجيب أبسط إلى الراحة عند الإنسان : الخط  
المستقيم أم الخط المنحني ؟ أظن أن أحداً منا لا يتردد  
في تفضيل المنحني على المستقيم ، لأن البصر يستريح  
للأول أكثر مما يستريح للثاني - لماذا ؟

لأن العين وهي تتعقب الخط المستقيم ، خصوصاً  
إذا طال امتداده ، تحاول أن تحتفظ بالحدة في وضع  
واحد تقريباً ، ومن ثم يكون التعب والملل ، ذلك  
بالطبع إذا لم يكن الخط المستقيم من القصير بحيث ندركه  
والرأس ثابت في موضعه ، بل يطول بحيث يضطر الرأس  
إلى لإدارة رأسه ومع الرأس البصر - فلا عجب أن يقع  
الخط المستقيم الطويل من مشاهدته موقع الصلابة  
والجفاف ، ولا عجب كذلك أن اضطر فنان العبارة دائماً  
أن يحنى العمود في أسافلها وأعالها بقواعد ورعوس فيها  
انحناء .

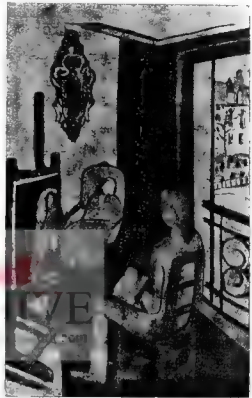
والخط المنحني أروح للبصر لأن عضلات الإبصار  
في متابعته لا تثبت على حالة واحدة ، بل يحكم استدارة

كثيراً ما أبدى فلاسفة اليونان فتشهم بالدائرة لما فيها من الاستمرار والبساطة ، حتى لقد حسبوا أن الكواكب تدور في أفلاك مستديرة لجمال هذه الأفلاك الدائرية — لكنني أرى الدائرة ينقصها الحافز المثير ، ومن ثم ينقص جمالها . نعم إن في الفن الكلاسيكي أمثلة كثيرة فيها حالات مستديرة تحيط بالوجه ، لكنها تخف على العين لسببين : أولاً أن الوجه نفسه بمثابة كسر للاطراد ، والآخر هو أن أمثال هذه الحالات توحى بفكرة تصرف النظر عن الدائرة نفسها ، كفضرة الشمس المشعة أو القمر المغمى .

وبديهي أن هذا الحكم لا ينطبق على الدوائر الصغيرة داخل الصورة كآزرار الثوب مثلاً — لأن البصر لا يقف عند الواحدة منها وقفة خاصة بها ، بل يتخذ منها نقطة تقسم له الصورة تقسيماً قد يساعد على انتقال العين انتقالاً مرغوباً من جانب إلى المرفق إلى جانب آخر .

ومن أهم الأمثلة التي أوضح بها وجهة النظر القائلة بأن جمال القووم مرتكز في النهاية على تكويننا التفسولوجي والنفسى . المائلة أو السيمترية ؛ فلماذا يكون في المائلة جمال ؟ وحتى يكون ؟

يلاحظ أولاً أن الإنسان نفسه في تكوينه الجسدى تماثل بين الجانب الأيمن والجانب الأيسر ، ولا تماثل هناك بين أعلاه وأسفله ، ولذلك ترانا نقصر الحديث في المائلة في الأمر الفنى بين الجانب الأيمن من الصورة أو من البناء ، أما بين الجانب الأعلى والجانب الأسفل فالمائلة لا تطلب أبداً ، بل يكاد عدم المائلة هنا أن يكون شرطاً ، ففى أعلى تكون السماء — مثلاً — وفى أسفل يكون المنظر الأرضى — أفلا يكون هذا نفسه انعكاساً لتكويننا الجسدى ؟ أضف إلى ذلك أن المشاهد لا يحرك رأسه من أعلى إلى أسفل بقدر ما يحركها



ماتيس — صورة تبين قيمة التماثل «السيمترية»

الخط تتغير حالة الحاسة المبصرة فيزول أساس التعب والمثل — ومن ثم ترانا نصف الخطوط المنحنية بالانسياب والرشاقة واللين .

لكن الانحناء إذا ما بلغ حد الاستدارة الكاملة — في دائرة تقع كلها في مجال الإدراك الحسى — يفقد كثيراً من جماله . لماذا ؟ لأن التباين هنا سيؤول ويحل عمله الاطراد . فالمشاهد سيقع بصره على مركز الدائرة ، ولن يجد البصر ما يلقته إلى اليمن أكثر مما يلقته إلى اليسار ، أو إلى أعلى أو إلى أسفل ، ومن ثم يكون الاطراد الملل .

إن مشاهد الطبيعة نفسها تقاس «روعتها» (لاحظ العلاقة بين الروعة والروع) بهذا المبدأ نفسه : يتوقع المشاهد أن يرى رتبة ، فإن وجدها نام واستراح ، وإن انكسرت الرتبة بالاختلاف والتباين ، حدث أحد أمرين ، فإن كان سبب الاختلاف مثبثاً لاهتمام كان المنظر رائعاً ، وإلا كان قبيحاً .

الحقيقة أن مبدأ السيمترية نفسه — أو إن شئت فقل مبدأ الإيقاع — يمكن اعتباره فرعاً عن مبدأ أشمل في فطرة الإنسان وطريقة تكوينه ، وذلك هو ميل الإنسان أن يرى وحدة في الشيء المدرك .

فإذا كان الشيء من الصغرى بحيث تدرك العين وحدته بغير عسر امتنعت ضرورة الإيقاع بين أجزائه ، أما إذا كان من الكبر بحيث تحتاج رؤيته إلى انتقال العين من جانب إلى جانب ، فعندئذ تريد العين أن ترى كل جزء وكأنها هو وحدة — ومن ثم يجب على الفنان أن يعين العين على ذلك في انتقالها من هذا الجانب إلى ذلك من جوانب الصورة أو البناء .

ولما إذا كان الشيء أكبر جداً من أن يدركه الإنسان وهو في موقف واحد ، حتى إن دار برأسه في كل الجهات — كمدينة مثلاً أو غابة — فلا ضرورة عندئذ أبداً أن تجيء المدينة أو الغابة متأللة الجوانب ، بل يكفي أن يكون هذا التماثل في كل جزء منها مما يمكن للرائي أن يدركه في وقفة واحدة . فالمأللة في الشارع الواحد ، أو في الميدان الواحد مطلوبة ، لكنها لا تتطلب في المدينة باعتبارها كلاً واحداً .

مبدأ الوحدة التي تضم كثرة العناصر في كائن واحد هو مبدأ أصيل في الفنون على اختلافها — هو المبدأ الذي بمقدار تحققه يكون للأثر الفني قيمته .

من المين إلى اليسار ، ولهذا كانت المأللة مطلوبة بين المين واليسار وغير مطلوبة بين الأعلى والأسفل .

إن المصور عادة يضع في وسط صورته ما يسترعى النظر ، كأن يضع شخصاً أو مجموعة أشخاص وسط منظر طبيعي ، حتى إذا ما استقرت العين على هذا المركز ، حدث لها جذب طبيعي أن تجول في بقية الجهات متجهة يمناً ويساراً ، فإذا ما كان هنالك اتزان بين الجانبين استراحت راحة مصدرها الاقتصاد في جهدها العضلي .

إن الإيقاع على فترات متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه ، فبين ضربات القلب انتظام ، وبين وحدات التنفس انتظام ، وبين النوم واليقظة انتظام وهكذا — وأحسب أن هذا الإيقاع الفطري فينا هو ما يجعلنا نتوقعه في مدركاتنا ، وسريع إذا وجدناه . ويصعبنا القلق إذا فقدناه ، من هنا كان الوزن في الشعر ، وكانت السيمترية في العارة وفي التصوير — قارن حالتك وأنت تتبع بنظرك جداراً طويلاً لا يكون فيه أبداً ما يقسمه إلى فترات ، بحالتك إذا كان هذا الجدار منقسم إلى وحدات تحددها أبراج أو عواميد أو غير ذلك — لكن هل يكون معنى ذلك أن يعبد المصور — مثلاً — إلى جعل صورته متأللة أدق المأللة في ميناها ويسراها ؟ كلا ، بل إنه يعتمد على مبدأ المأللة دون أن يطليه طاعة عمياء ، فالإنسان الرائي إذا ما وجد الأيمن مختلفاً عن الأيسر انتابه صدمة توقظه ، فإن كان سبب الاختلاف مثبثاً لاهتمامه فإن ذلك هو مصدر جمال الفورم ، أما إذا كان الاختلاف الذي سبب الصدمة غير مثبث لاهتمامه ، اجتمعت الصدمة إلى خيبة الأمل ، وفقد الفورم كل جمال مقصود أو غير مقصود .

نعم إن للتكرار العددي جماله ، لكنه جمال تكفيه  
لغة ، وليس هو الجمال الذي يزداد غزارة كلما عاودنا  
إدراكه .

والتكرار العددي محدود في قدرته على تداعى الأفكار،  
إذ ما يستدعيه عضو هو نفسه ما يستدعيه عضو آخر -  
وما هكذا الكثرة المتنوعة الأفراد ، ومن ثم تكون الخصوبة  
والغنى .

واعتقد أن التزام الشعر العربي قافية واحدة مكررة  
في القصيدة يفقده شيئاً من جمال تكسيه القصيدة لو  
تنوعت قوافيها .  
والجمال الزخرفي المكون من تكرار الوحدات أقل من  
جمال الطبيعة المتنوعة المحتوى .

فالرائى الغافل الذى ينظر إلى زهرة مثلاً فيرى وحدتها  
ويغفل عن الكثرة المكونة لهذه الوحدة ، يفوته كثير من  
جمال ما يراه ، والذى يفوته عندئذ هو إدراك القورم  
الذى يربط الأجزاء .

غير أن مجرد الكثرة لا يكتفى .  
فالکثرة التى هى مجرد تكرار عددي كدقات الساعة  
أو قفبان السور الحديدى أو صفوف الجنود ، قليلة  
الجمال لقلة فاعلية المبدأ التوجيهى .

بل لا بد أن تكون الأفراد متنوعة ومع ذلك يكون  
بينها وحدة ، كأعضاء الجسم الحى ، فالأفراد فى زحمة  
من الناس أجمل من الأفراد فى صفوف ، والأشجار  
فى غابة أجمل منها فى حديقة منسقة .



# ذِكْرِي جَوَادُ

بقلم السيدة ملك عبد العزيز

« مهداة إلى بطل معركة القتال الشهيد جواد على حسي »

دخلت يوماً والظلام جاؤم\* على البطاح  
والبحر مكفهر\* الوجه قائم النواج  
دخلت قبواً في رحاب الشط مظلم القرار\*  
في قاع ومدة قصبة\*

موحشة الجوار\*

وفي ظلام القبر شاهدت عيني

على الجدار أحرفاً من الريح\*

الدم فيها والحياة تختلج\*

شممت ريحها كأنه البخور\*

في قدس معبد يفص بالندور\*

خلعت نعلي وأخفيت في خشوع\*

وكدت أتم الجدار\* ...

أضل الحروف بالدموع\*

لكنني أبيت أن أمس\* قدسها بشر\*

أو أن يذيب النعم من جلالها أثر\*

ركعت ، والعينان في غلالل الدموع\*

ومن خلال الدمع لاح لي في وديع\*

في وجهه غضارة الصبا

في عينه الألق\*

في خطوه التي دفعة الحياة تتطلق\*

في ثغره لحن كهجة الصباح\*

يرسله الحب للأشواق للأفراح\*

...

...

وفجأة تقلّص النعم\*

النور في الآفاق غاض وإنهم



اليوم صابح ....

موكب الخراب قد ألم\*

عصابة الغريان في سوادها الأصم\*

تدافعت على الشطوط الأمنات كاليهم\*

تريد أن تمزق الحياة والصبح\*

وتنحق الأنعام والأحلام والأفراح\*

...

...

وفجأة تقلّص النعم\*

وقارت الندماء في العروق تنفض\*

يريد أن يواصل الجلال والصراع  
حتى يمر في قلب الدجى الشعاع

• • •

الجرح يزو تشرب الرمال  
رحيقه الوردى كالعذب الزلال  
والضعف يسرى في الجواد الجامع  
وجسمه الريان ينوى كالشهاب النازح  
« جواد : بل مستريح يا جواد  
لوعده بعد الشفاء مقبل »

• • •

وعنوة أقله الرفاق

لتنحوه مرفأ يظل راحته

لكنه عليهم

والجرح في فؤاده غضب يدم  
أن البغاة في طريقهم إلى الحصى  
ألا الخلفاء جميعهم لم ينضم

• • •

حشد جديد لم جمعه ، حشد جديد

حشد من الغيلان جهزوا الدمار والقيود

لأرضنا الحسنة ، أرض بور سعيد

« حبيبي السمراء لن يأسرها العبيد

ودون فلها فيائق فيائق تبيد »

• • •

« لا يارفاق ما مجسمى حاجة إلى طبيب

طبي هنا في أن أذود العار عن بني الحبيب

لا يارفاق لن أموت جيفة بلا شمن

الحشد آلاف ولكني سأعطيهم الزمن

وأعلم الطغاة والبغاة والمخن

أن الحياة أغلى ما تظله الحياة

وأن من يمدو عليها يدفع شمن »

• • •

« بل دون خطوكم لباب جنتي محار

أملوها بالدم بالدموع بالنصب !

حبيبي حبيبي خباؤها حرم

لا لن تمس قدس أرضها قدم

حبيبي حبيبي : عن وجهك الجميل

عن نبعك الصفي ، عن مهالك الظليل

أقدم الحياة والشباب والأمل

ففي قرار القلب يا حبيبي

تار الكفاح والصراع تشتعل »

• • •

وفجأة تقلص التنم

وصافر البطول

لأرض سينا في بطاحها القساح

يصد أرجال الجراد يذروها لمغرب الرياح

• • •

الرمل كالبحار موجه عتي

يشعل القدم

ويشعل الأكف

والهول حوله قدائف اللحم

والنار كالطوفان سيلها عرم

والليل مخضوب الشفاء بالردى والدم

لكن في قلب القتي جناح

يعلو بجسمه فوق الثرى مع الرياح

ويستخف بالهلاك والدم »

• • •

وفجأة تقلص التنم

وصاصة في صدره تفرجت بدم

الكف فوق جرحه ...

والكف في السلاح لم تم

لا لم يهن

عشرون بل خسون بل مائه  
والنار في القواد لم تزل تنفوز  
عشرون بل خسون بل مائه  
والنار في القضاء تحصد العليوز  
اليوم والغربان عشاق الخراب  
تساقطوا تساقطوا كحفنة الذباب !

...

وأوهينَ البطل  
لم يبق في عتاده ثم رصاص ينطلق  
فلولم تساءلت : « ما أسكت اللغب ؟ »  
لا يد أنه كمن كي نبيد في اللهب  
يا كم ترى يكون ذلك الجيش - الذي قد أوهينَ العصب  
لا ريب أنه جيش عني كاسر لجيب !

...

حناءة للأفراان ساروا في حذر  
وأرسلوا النيران - سرّاً - للكتيب المنفرد  
لكن جيشاً في الكتيب لم يجب  
الطفل فوق الرمل والحديد منكفى  
على الزناد كفه وفي الثرى  
كف تحفة الآلاء في الرمال تختفي .

...

عشرون عاماً يا جواد يا طفل الحبيب  
نثرها بين الرمال الشقر ما بين التجدد  
وجاء غيلان القناة موقدو الحقود  
وللموها ... ثم ساروا للمدى البعيد ...

...

الطفل أغفى ... طفلنا الحبيب  
الطفل لم يمّت في قلبه الوجيب  
في قاع قبو مظلم رؤوه  
وفي الحديد الصلد قيده

« هاتوا العتاد يا رفاقُ إنني أموتُ  
وقبل أن أصلُ يا رفاقُ في غور السكوت  
بربكم أريد أن أتم قصتي ....  
حكائني تتدفق في قلبي الصموت »  
...

وحاول الرفاق عنوة أن يحملوه  
لكنه تحدى بالسلاح بالقسم  
فأسلموا عتادهم لكفه الجريء  
وأمرعوا ليعثوا بنجدة تليهم .

...

وخلف ربة صغيرة من الرمال  
تحصنَ البطل  
للمدفع الصغير في يديه قال :  
يا لفتي إليك يا وفتي  
يا أجمل الأحباب يا أغلى صديق  
وضعه لصدرة الجريح  
كأنه طفل  
في المهدي يستريح

...

ولاح في البعد القصي جمفل  
من البغاة يرصد الطريق  
تقدمت جموعهم على المدى  
مرصوفة مرصوفة  
كأنها الجدار في بنيانه الوثيق  
والشبل خلف ربة الرمال قابع  
توترت يده فوق مضرب الزناد  
« لا لن نموت جيفة بلا تمن  
لا لن نمس قدس أرضنا قدم »

...

وانطلق الزناد  
يحصد الجسراد .

لم يضمعلوا جراحه ... لم يرجعوه .

• • •

وعندما تنفست في صدره الحياة

وللضياء فُتحت عيناه

في قسوة لربهم قد جرحوه

عسى بعسفهم وبطشهم ييؤح

بسر ذلك الجيش المظفر العجيب

ذلك الذى أصلاهمو الدمار والنحيب .

• • •

يا ويحهم ...

ويح الوحوش البيض في العصر الجديد !

يا ويحهم ...

يا ضيعة الإنسان ، يا نقض العهد

أبناء « مبراو » تواصلوا بالكثود

الكهرباء تُرعِد الجسم العنيد

ولتار في جراحه ...

التار والحديد

والجوع والحرقان من قطرة ماء

ليطفى الظلما في جسمه المكثود

• • •

لكنه أبى ... أن يُسلم السلاح

الروح لم تزل عتية الكفاح :

فعندما لتقبو أرجعوه

في جرحه الزرى تمسّس القلم

وسطر الخلود فوق صفحة الجدار

يقص قصة الفداء قصة الأكم

نذالة الوحوش روعة الإصرار .

الجرح جرحى يا جواد ... في جسمى الأكم

الجرح جرحى يا جواد ... في قلبى التعم

الجرح جرحى يا جواد ... جرح بورسعيد

بل جرح مصر يا جواد ، السهل والصعيد

بل جرح كل من حكى بأنه إنسان

تظله الحياة في رحابها التينان .

... ..

في فجر يوم أسود الألوان

سماؤه تلفها الأكفان

قال الطغاة للبلبل

إذهب فأنت حر ....

يأليته يطيق أن يسر !

الجوع والتعذيب لم يترك مجسمه النصير

ثمالة تحمله لأفقه الأثير ...

فجاء جلف من جنودهم غليظ

وجره للشط في شططو وجيز .

وفجأة من خلفه رسوه

بطلقة من غدريم أصموة

وفي حاسم الموج أطلقوه .....

• • •

يا للوحوش البيض في العصر الجديد

يا ضيعة الإنسان يا نقض العهد

خافوا يقص خزيم على الوجوه

لم يعلموا أن الدماء في الجدار

تحكى نذالة الوحوش روعة الإصرار

... ..

... ..

رفعت عيني وللدموع لم تزل ستار

إلى الحروف فوق صفحة الجدار

رأيتها تنصر كالربيع ....

أصبح الومع

عصارة الحياة في الحروف تحتلج

وأورقت ...

وامتدت الجنود في الثرى

عميقة عميقة عتية العروق



جوادُ يا طفلي الحبيب لم تزل تعيشُ  
تظال البلاد بالأمان والسلامُ  
وتمنح الوجود بهجة الحياة  
بعمرك المطلول في الرمال والمياه  
وكلما في الليل مرت موجة  
توشوش الرمال والرياح والخصى  
ضمت في أنغامها أنفاسك الططاف  
تقبل الشطوط تلثم الرى .  
فجدت يا جوادُ بالشباب بالدماء  
وجدت بالأحلام بالأفراح بالمى .  
جوادُ يا طفلي الحبيب لم تزل تعيشُ  
في خفقة الأمواج في اجتلاجة الشجر  
في نصرا في مجدنا النصير  
في يومنا العزيز في الفد الكبير .

في أرض بورسعيد تهمل الدما  
وتشرب الدموع من ترابها العريق .  
وأورقت ...  
وامتدت الغصون تبغى الطريق  
من كوة في القبو المدى الرحيب .  
تراحمت تراحمت  
على الشعاع المنبثق  
توق للضياء للفجر الجديد .  
وامتدت الغصون للسماء كالدعاء  
تتمس نور الفجر تهل الضياء .  
ثم انثث نحو على الرى الرطيب  
ظلالها ممدودة كرحمة السماء  
وفي الغصون الخفسر بين وحشة الورق  
أزاهر محمرة في الثور تألق .



# دراسة في علم الفولكلور

بقلم الأستاذ رشدي صاغ

يقول الأستاذ « جيتيه » (Gittée) (صفحات ١٩ وما

بعدها - مجلة فولكلور عدد ١٩٢٧ ) :

« لم يكن الفولكلوريين الأوائل يفهمون من الفولكلور إلا أنه الحكايات والخرافات والأغاني الشعبية والألغاز والأساليب البيانية لكن أتباعهم رأوا أن لدى الشعب مواد أخرى تتنقل بواسطة المأثورات الشعبية ، وفي مقدمتها المبادئ والمعتقدات والخرافات ولعب الأطفال والتطبيقات الشعبية ، ثم جاءت الدراسات الأخيرة ، فدللت على أن الأزياء والمثل والأدوات وحركات الأداء البسيطة تشترك مع الفولكلور » .

ويعزو الأستاذ « فان جنب » (Van Gennep)

هذا التوسع إلى التطور علم الفولكلور نفسه ....

## تاريخ الاصطلاح

كان العالم الإنجليزي ويليام جون تومز (William

J. Thoms) أول من صاغ هذا الاصطلاح ودعا

إلى استخدامه .. وكان يصفه بأنه « اشتقاق سكسوني

بحت » .

نشر تومز رسالته بتوقيع (أمبروز مرتون-Ambrose-

Merton) في صحيفة ذي أثلنيوم (The Athencum)

دعا فيها إلى استخدام « فولكلور » للدلالة على الآثار

الشعبية القديمة<sup>(١)</sup> (Antiquitates Vulgares) .

ويستوفتنا في رسالة تومز هذه أمران الأول : أنه أراد

(١) ظهرت رسالة تومز في عدد ٢٢ من أغسطس ١٨٤٦ كما أن

النص الكامل لهذه الرسالة منشور في التقرير السنوي الأول لجمعية

الفولكلور الإنجليزية ٢٩ من مايو ١٨٧٩ .

ظهرت كلمة فولكلور منذ مائة وأثني عشر عاماً .

ومعناها الحرفي . معارف الشعب أو حكمة الشعب ،

ولكن هذا المعنى لا يدل دلالة واضحة على ما نستخدم

له كلمة فولكلور الآن .

كان نطاق الكلمة أول ظهورها مقصوراً على جوانب

معيّنة من التراث الشعبي . ولكنه اتسع كثيراً خلال هذه

السنوات المائة والأثني عشرة . حتى أصبح الآن شاملاً

لكل ما يخلق الشعب ويتوارث . بمن تعبيرات فكرية

وفنية ومادية .

وبعد أن كان الفولكلور محدوداً بحدود البقايا المترسبة

من الماضي القديم « امتدّ إلى الحياة الشعبية الحاضرة .

وكذلك الشأن بالنسبة للقطاع الاجتماعي الذي يعيش

فيه الفولكلور .

كان الفولكلوريون يطبقون أول الأمر تقسماً أفضياً

على المجتمع البشري . ويفترضون أن بيئة الفولكلور

إنما توجد في المجتمعات البدائية وفي الطبقات الشعبية

من المجتمعات المتحضرة . ثم غيروا هذا التقسيم وألوا

أن الفولكلور يمكن أن يجري في سائر الطبقات

والمجتمعات . وأن الحد بينه وبين التراث الإنساني

المعلوم لنا إنما هو الحد بين الثقافة المتوارثة التلقائية وبين

الحضارة المبينة على المعرفة العلمية اليقينية .

بدأت تفرص نفسها . وكانت كلمة فولكسكوندنة Volkskunde قد شرعت تبدو منذ عام ١٨١٣ . لكنها لم تتأكد إلا على يد هنريك ويلهيلم رايل Heinrich Wilhelm Riehl في سنة ١٨٥٨ «<sup>(١)</sup>

وحول ذلك التاريخ ظهرت في فرنسا تعابير التقاليد أو المأثورات الشعبية « Traditions Populaires » . والأدب الشعبي « Literature Populaire » للدلالة على مادة الفولكلور .

وحذا الإيطاليون حذو الفرنسيين ففي سنة ١٨٧٨ نشر فرانسوا ساباتيني « François Sabatini » مجلة الأدب الشعبي « Rivista di Letteratura Popolare » وفي سنة ١٨٨١ أصدر سالوموني مارينو « Salomone Marino » ويترى « G. Pitré » فهرساً بدراسات المأثورات الشعبية « Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari »

وحين بدأ ييترى في يناير ١٨٨٨ سلسلة محاضراته عن هذا العلم الذي يتصدى بالدراسة للتراث الشعبي . لم يطلق عليه اسم فولكلور بل آثر أن يسميه علم نفسية الشعب demopsychology .

غير أن القليل من التسميات المختلفة «<sup>(٢)</sup> التي ظهرت في أوروبا ، هو الباقي حتى الآن ، في مجال دراسة التراث الشعبي .

(١) ص ١٦٦ محاضر مؤتمر جمعية الفولكلور الإنجليزية بمناسبة مرور ٥٠ سنة على تأسيسها « مشاكل الفولكلور الألمان الحديث » لريتزا بوخيم Fritza Boehm .

(٢) لوردة دكتور ديلس J. Dils في بحثه في المؤتمر الدولي للإنثولوجيا الإيطالية (١٩٥٥) أكثر من عشرين تسمية مختلفة ظهرت في تاريخ دراسة التراث الشعبي - ص ٦ و ٧ Actes du Congrès International d'Ethnologie Régionale

أن يدلّ باصطلاح فولكلور على ما يجري في سلوك الناس وتصبراتهم الفنية من بقايا التراث الشعبي القديم . والأمر الآخر أن تبرز بضع التراث الشعبي في مقابل الأدب الشعبي .

ومعنى ذلك أنه يعترف بالمأثورات الشفاهية وحدها : أدباً كانت أو فنوناً أو معتقدات . وأنه لا يلقى بالاً إلى وجوه النشاط المادية في هذا التراث . والملاحقة الثالثة ، أن تبرز ييترى إعجابه البالغ بما صنع يعقوب جريم في ألمانيا وسرى بعد حين أن يعقوب قد أهم باللغة الألمانية ، وحكاياتها وأساطيرها .

ثم إن رسالة تومز قد أوردت عرضاً اقتراحاً باستخدام اصطلاح الفولكلور ، ذلك أن غرضها الأساسي كان الإجابة بمحرر « ذى أنثيموم » أن يتلقى من قبله ما قدم يعثون به من أدب شعبي وملاحظات على العادات والطوائع .

غير أن كلمة فولكلور ، ما لبثت أن ارتحلت إلى القارة الأوروبية وداعت على ألسنة علماء التراث الشعبي . واستاز ارتحالها في القارة بنشوب نزاع بينها وبين مصطلحات أخرى وبخاصة تلك المصطلحات المشتقة من الألمانية والفرنسية .

ويعطينا هذا النزاع صورة هامة من صور العلاقات اللغوية ، فالكلمات الفرنسية قد أثرت في الإيطالية مثلاً على حين شغقت الكلمات الألمانية طريقها إلى النمسا وسويسرا وبلاد الشمال الأوروبي .

وأما في ألمانيا ، فاصطلاح فولكلور لم يأخذ به أحد في الواقع . ذلك بأن الحاجة إلى تسمية ألمانية كانت قد

الثقافي ، وعلم الأجناس ، وعلم الإنسان الجغرافي .  
وعتري عند الحديث عن مدارس فولكلور ،  
كيف تنابت جهود علمائه . وارتفعت حتى أصبح لهذا  
العلم كيان معترف به .

ومن ناحية أخرى ، فالزيادة على مختلف هذه  
المصطلحات ، قد تمت لكلمة فولكلور ، فما من بلد  
أوروبي إلا سرت فيه هذه الكلمة ، بل إن بعض كبار  
علماء التراث الشعبي الفرنسيين والإيطاليين والروس - وما  
عداهم باستثناء الألمان - قد تداولوا الكلمة بصورتها  
الإنجليزية فأصبحت اصطلاحاً عالمياً .

ومنها اشتقت تعابير أخرى وتفرعت مصطلحات ويبنى  
أن نستخدمها في لغت العربية فما نظن أن تعبيراً أو  
مصطلحاً عربياً ، يمكن أن يحل محلها .

### تاريخ علم الفولكلور

قلنا إن صياغة كلمة فولكلور وأصلها إلى أوروبا ،  
والنزاع الذي نسب بينها وبين المصطلحات الأخرى ،  
إنما تمثل جانباً من جوانب تاريخ علم الفولكلور .

والواقع أن هذا العلم قد بدأ قبل ظهور هذه الكلمة  
بسنوات . فنذ وقوع الثورة الفرنسية وما تلاها من تغيرات  
اجتماعية وفكرية ومنذ أن نشطت الثورة الصناعية في  
أوروبا . ظهرت علوم اجتماعية جديدة . ودراسات  
لغوية وأدبية لم يكن للعلم بها عهد ، واشتدت الحركة  
الابتداعية (الرومانسية) بما فيها من حنين إلى الماضي  
والحياة البسيطة . وما أدت إليه من إذكاء للروح القومية .  
وفي ظل هذه الظروف التاريخية - شرع نوع جديد  
من الدراسة العلمية في الظهور ، لم يكن تاريخياً ولا علم

وما يسترعى النظر - أن يطلق - على أول مؤتمر دولي  
تعقده عصبة الأمم سنة ١٩٢٨ في مدينة براغ اسم المؤتمر  
الدولي للفنون الشعبية : Congrès International des  
Arts Populaires « وأن ترفض العصبة إطلاق  
اسم فولكلور على هذا المؤتمر<sup>(١)</sup> . وتواصل العصبة  
انجذابها فتسمى اللجنة الدولية المنبثقة من ذلك المؤتمر  
« اللجنة الدولية للفنون والتقاليد الشعبية » .  
كما أن اللجنة المنظمة لمؤتمر براغ الدولي ، اعتبرت  
أن الموسيقى والرقص والدراما الشعبية ليست من الفولكلور  
وإنما هي فنون شعبية<sup>(٢)</sup> .

وإذا نظرنا إلى الجمعيات المعنية بالتراث الشعبي .  
وجدنا أسماءها ، وقد تناسبت اصطلاحات «فولكلور»  
و «فولكسكوند» و «التقاليد الشعبية» .

وكذلك الحال بالنسبة للتوريات<sup>(٣)</sup> بل إن بعض  
علماء التراث الشعبي يؤثرون اصطلاح «الإنثولوجيا  
الإقليمية» على الفولكلور وعلى الفولكسكوند<sup>(٤)</sup> .

والواقع أن معارضة كلمة فولكلور بمصطلحات  
أخرى تتوالى طوال تاريخ هذه الكلمة . إنما هي جانب  
من جوانب علم الفولكلور ذاته .

فمنذ البداية ، وهذا العلم - يهدف إلى الاستقلال  
بنفسه عن العلوم الاجتماعية الأخرى وخاصة علم الإنسان

(١) صفحات ٤٠ وما بعدها من حolie اللجنة القومية البلجيكية  
لفولكلور لعام ١٩٠٢ تقرير الأستاذ ألبرت ماريتس Albert  
Marinus في مؤتمر نامور .

(٢) ص ١٦ العدد الأول من فولكلور جورتاله لسنة ١٩٢٧ .

(٣) ص ٥٦ من مضامير المؤتمر الدولي للإنثولوجيا الإقليمية -  
البث الثغرافيا الدكتور سيغور إريكسون Dr. S. Erikson بعنوان  
« الإنثولوجيا الأوروبية كعلم اجتماعي » European Ethnology  
as a Social Science

الجمعية ومناقشتها ودورياتها ومؤتمراتها إلا في ظل نهضة القوميات الحديثة وانبعائها .

ذلك أن التراث الشعبي الذي يوصف كثيراً بأنه «حصيللة المادة الخام الساذجة» يحتاج إلى استخدام أحدث المناهج وأرق وسائل التسجيل وأكثر قدر من المعارف في دراسته وجمعه وإذاعته وتطويره . ويحتاج إلى نوع من العمل الجمعي - أو عمل الفريق - فتتصافر علوم التاريخ والحضارة والأجناس والأدب والفن والموسيقى والرقص والمهارة والأزياء لتصب في نهر واحد هو ما نسميه بعلم الفولكلور .

### الأخوان يعقوب ويوليم جريم

من المتفق عليه . أن علم الفولكلور الحديث يبدأ بأعمال يعقوب جريم الذي شاطره خمسين سنة أخوه ويوليم ، فقدما لحركة الفولكلور ، حصيللة مشرفة فيما أصدرنا من كتب ودراسات ، وتركاً تأثيراً قوياً على أكبر عدد من علماء التراث الشعبي في القرن التاسع عشر .

ولعل حياة الأخوين يعقوب Jacob Ludwig «Karl Grimme» ويوليم «Wilhelm Karl Grimme» أن تقدم لنا المثال الكامل لتأثير فكرة القومية على نشوء الفولكلور وتطوره .

ورصد الأخوان جهودهما لإظهار جبال التراث الألماني وبدائع الشعب الألماني ، وذلك عن طريق العناية بحياته . ولغته ، وآدابه ، وأساطيره ، وخرافاته .

وكان الأخوان يعلنان أن ما يحدهما إلى التفاني في جمع نماذج الأدب الشعبي في بلادهما ، إنما هو حب الوطن .

إنسكن : ولا علم أجناس ولا علم لغة . وإن كان نلمياً من خلال هذه العلوم .

لأن هذا العلم الجديد يؤذن أن يخص قطاعاً محدداً من الحياة بعنايته . ويؤذن أن يتخذ مادته من ميدان محدد أيضاً . وقبل أن نستطرد في بيان تاريخ هذا العلم نذكر أن الفولكلور كأي علم آخر ، قد سبقت ظهوره مراحل من الريادة .

حدثنا روجيه بنو صاحب كتاب «ما هو الفولكلور؟» «Qu'est-ce que le Folklore?» وساتيفرز في كتابه «مختصر الفولكلور» عن مراحل الريادة الشاملة لفترة التاريخ من البداية حتى القرن التاسع عشر . حين شهدت تلك القرون إنشاء المادة الفولكلورية كما تضمنت كتاباتها ملاحظات ونصوصاً تدخل في صميم هذا العلم . ويرى الكراندر كزاب «A. Krappé» أحد عمالز أساتذة الفولكلور في أمريكا أنه قد حدثت موجتان عظيمتان من الاهتمام بالفولكلور إحداهما تلك التي صاحبت حركة اكتشاف الإنسان لنفسه (حركة النهضة) والأخرى رافقت حركة اكتشاف الإنسان المفكر للرجل العادي (الثورتان الفرنسية والصناعية) .

ونعلم أن جانباً كبيراً من الآداب الشعبية . قد انتقل من الرواية الشفاهية إلى المخطوطات . في العصور الوسطى وما بعدها .

ولكن دراسة التراث الشعبي ما كانت لتصبح علماً ، إلا مع نشوء العلوم الاجتماعية الحديثة ، وما كان الفولكلور ليستقل بنفسه ، إلا مع تقدم مناهج البحث والدراسة بعامة .

وما كانت حركة الفولكلور لتستقر في مراكزها

العرف (قواعد القانون غير المدون) في المجتمعات التي لا تعرف القراءة والكتابة .

ومن مؤلفاته أيضاً « تاريخ اللغة الألمانية » الصادر سنة ١٨٤٨ وبمجموعة مقالاته الثانوية الصادرة في أربعة أجزاء سنة ١٨٦٤ .

وأما أخوه ويلهيلم فقد شاركه الجهد والبحث ، وقدّم لنا دراسته المنشورة عام ١٨٥٦ عن المنهاج الذي طبقه هو ويعقوب .

وكانت جهود الأخوين . قد أثارت إعجاب عدد

من العلماء بخارج ألمانيا فساروا على دربهما يحلّون حب الوطن . وهذا بوسلايف « أبو علم اللغة الروسية الحديث »

ومؤسس الدراسات الأدبية الحديثة ورائد حركة القولكلور

في كونيغسبرغ : « إن أتبع يعقوب جريم دين مائر العلماء المعاصرين رأيت أكثر ما أدين بأن مبادئه هي أكثر المبادئ جوهرية ، وأغزرها فلسفة العلم والحياة » وقد حمل آراء الأخوين جريم ،

وتأثر بهما العلماء « أدالبرت كون » « Adalbert Kuhn »

وشفارتز « Schwartz » ومنهاردت « Mannhardt » في

ألمانيا . ومكس مولر « Max Müller » في إنجلترا وبيكت

« Pictet » في فرنسا وبوسلايف F.C. Boslayev

وأفاناسيف Afanasyev وميلر Miller في روسيا .

ولعل منهاردت يكون أكثر العلماء الذين كانوا في

زمانه شعوراً بأهمية جمع نماذج الأدب الشعبي لإقليماً

لإقليماً — ولعله كذلك يكون أول من استخدم

الاستفتاءات « questionnaires » التي أرسلها إلى

أغحاء ألمانيا والبلاد السكندنافية ليجمع بواسطتها المعلومات

والمناذج .

ومع أن منهاردت تلميذ مخلص ليعقوب جريم ،

وكان ذلك الحبل بالمثل هو ما حرك علماء آخرين

في روسيا وفنلندا والسويد وسواها .

عمل الأخوان يعقوب وويلهيلم مدة ٥٠ سنة متصلة

تحت سقف واحد واستمرّاً سوياً بعد زواج الأخ الأصغر

ويلهيلم ... وعندما قضى ويلهيلم نحبّه سنة ١٨٥٩ وترك

وراءه يعقوب ليعيش أربعة أعوام أخرى ، كان العالمان

العظيمان قد خلّدا اسميهما بالفعل عن طريق تأسيس

هذا العلم الحديث . بل كانا قد خلّدا اسميهما بالفعل

بهذا الأسلوب الفريد من الحياة المثمرة التي احتذاها

غير قليل من رهبان العلم .

وأما أكبر الأخوين وهو يعقوب (١٧٨٥-١٨٦٣)

فقد انتزع لنفسه لقبين : فهو أبو علم اللغة الألمانية

الحديث ، وهو أبو علم القولكلور . ومؤسس مدرستي

الرومانسين والأسطوريين في هذا العلم .

قضى يعقوب الفترة من ١٨١٩ إلى ١٨٣٧ في وضع

ونشر كتابه « أجمهورية الألمانية — Deutsche

Grammatik » وقد توصل فيه إلى القانون الغوي

المعروف بقانون جريم للغة الألمانية . كما أنه استنبط

القواعد التي تحكم الحروف المنحدرة إلى اللغة الألمانية .

من أصول آرية قديمة .

وفي كتابه الثاني « الميتولوجيا الألمانية »

« Deutsche Mythologie » خلق يعقوب ما اعتبر

لأزمن طويل أساس البحث العلمي في القولكلور ، واستحق

بهذا الكتاب اسم مؤسس المدرسة الميتولوجية القولكلورية .

ومن مؤلفاته الهامة غير ما ذكرنا « التراث القديم

للقانون الألماني » وهو الصادر سنة ١٨٢٨ — وقد ناقش

المؤلف بعض الأمثال الشعبية والأقوال السائرة الجامعة

الرومانسية . ولا نزاع في أن جهود هذه المدرسة الأولى ، أقامت الفولكلور على قدميه . ووضعت أساس الدراسات المقارنة وأضافت أهم النتائج إلى دراسة اللغات الأوروبية الوطنية .

لكن علماء الفولكلور المعاصرين يوجهون إلى أتباع أول مدرسة من مدارس هذا العلم ، نقداً متعدد الأسباب . فالأخوات جريم قد تدعّعن في النصوص الكثيرة التي جمعها فحلها منها . وأضافا إليها ، وكان الوازع لها في الحذف والإضافة أنهما أرادا أن تكون آثار الأدب واللغة والمعتقدات الشعبية الألمانية ، على « أتم ما يظنان من الروعة والبراعة والجمال » . وفي السنوات الأخيرة ، اكتشفت بعض الأصول لكتابات الأخوين جريم . وظهر منها أنهما خالفا شروط البحث العلمي . بهذه الإضافات والتصحيحات .

والوجه الثاني من وجوه النقد ، أن تفسيرات المدرسة الألمانية الرومانسية ، قد اتصفت بشيء غير قليل من التعسف . فالقول مثلاً بأن تشابه النصوص يعود إلى أنها من أصل واحد . افتراض لا يقوم على استقراء لجميع الحكايات وتتبعها وردّها إلى الوراثة حتى أصولها الآرية . والوجه الثالث من وجوه النقد ، أن هذه المدرسة التي بدأت قطعت منهاج الدراسة اللغوية المقارنة ، واهتمت باللغة وأجروسيها وفرداتها ، ما لبثت أن تحولت إلى اختوى الأسطوري ، دون غيره من أقسام اختوى الشعبي .

### المدرسة الأسطورية

كانت المدرسة الميتولوجية (الأسطورية) أكبر مدارس الفولكلور الأولى .

ولكن ما الأسطورة ؟ وما الفرق بينها وبين الخرافة ؟ ثم ما الفرق بين هذين النوعين وقصص الجان مثلاً ؟

إلا أنه استفاد في كتاباته بنظريتي الشرقيين ( راس حديث من بنى والأندروبيجين ) كما أنه أثر في سير جيمس فريزر<sup>(١)</sup> .

ولكن ما هي أهم آراء الأخوين جريم ؟ بلخص ويلهيلم تلك الآراء الأساسية . عند حديثه عن الحكايات المتشابهة فيقول :

- ١ - إن السبب في تشابه الحكايات هو أنها تنمدر من أصل قديم واحد هو الأصل الآري .
- ٢ - الحكايات بقايا مترسة Dichtung من الأساطير ونحن لا نستطيع أن نفهمها إلا إذا فهمنا أصلها الأسطوري .
- ٣ - الناس يتقاضون المسادة الفولكلورية كل من الآخر .
- ٤ - الظروف التي تطرأ على حياة جماعة بشرية ، تظل ممكنة الحدوث حتى تظهر مرة أخرى في أماكن غير التي بدت فيها إلى أمرا وهكذا يبدو أن المسألة الكبيرة التي شغلت ذهن يعقوب وويلهيلم هي مسألة تماثل التشابه الموجود بين النصوص الأدبية الشعبية مختلفة المواضع .

وواضح كذلك ، أن الأخوين كانا ينظران إلى المادة الفولكلورية من خلال اللغة وآدابها .

وكان ذلك ، شأن علماء الفولكلور الأوائل المتأثرين بالرومانسية .

يقول الدكتور سيجورد ليريكسون (ص ٢٤٨ من مضابط مؤتمر الفولكلور الدولي عام ١٩٥٥) : « تبعاً للتحاليل المنبسط من العصر الأدبي الرومانسي ، تركز الاهتمام في ذلك الوقت في تلك الفروع من الثقافة الشعبية ، التي كانت تعتبر معلقة لروح الشعب كالأغنية والشعر والحكايات والمعتقدات والعبادات » بيد أن هذا الشعر الشفاهي كان محور الجذب بالنسبة للفولكلوريين الأوائل — أو قل — إن هذا الشعر كان أقرب أنواع المسادة الفولكلورية إلى أتباع المدرسة

(١) نظريات مانهات صفحات ٢٩١ وما بعدها من فولكلور جورنالك مجلد ١٩٣٤ .

والبرق والرعد والصواعق ؟ وأما النظرية الأسطورية في الفولكلور فهي تلك التي حاولت أن تشرح مغزى الحكايات الشعبية وأصولها القديمة عن طريق الرجوع بتفاصيلها الخرافية إلى الأساطير .

ويرى أصحاب هذه النظرية أن الحكايات الشعبية بقايا مترسبة من أساطير آرية ، فإذا أردنا أن ندرس الحكاية الشعبية رددناها إلى أصلها الأسطوري الآري . وكان يعقوب جريم - كما أسلفنا - هو واضع أساس هذه النظرية في مؤلفه الشهير « الميتولوجيا الألمانية » .

وتبعه من العلماء أدلبرت كون ، فحاول أن يفسر الأساطير - عن طريق دراسة مفردات اللغة وقراكيبها ، وطبق عليها المناهج المقارن .

ذهب كون في تفسير أسطورة بروميثيوس « Prometheus » إلى البحث عن كلمة سنسكريتية تشبه كلمة بروميثيوس . فلما وجد كلمة « Pramathyas » وكان معناها الثاقب بنى على ذلك رأيه في أن الأسطورة الإغريقية منحذرة من أصل آري . وكُون هو صاحب « أصل النار وشراب الآلهة » الصادر عام ١٨٧٣ .

وفي مؤلفه ذلك ، يبدو أن معظم الأساطير - تدور حول ظاهرات الطبيعة الرئيسية كالبرق والرعد والرياح والغمام والشمس والقمر والعواصف والصواعق ، مما أدى إلى إطلاق اسم « نظرية الصواعق » على آراء كون في تفسير الأساطير .

وهذا الأمر أكدته شفاوتز تلميذ كون ، الذي قال في كتابه « المعتقدات الشعبية في العصر الراهن وفي العصور الوثنية الغابرة » :

تقول شارلوت صوفيا برن في كتابها مختصر الفولكلور (الفصل السادس عشر) : « الأساطير قصص مما بدت غائقة للمادة ، أو متمدة المحدث ، إلا أن الراوى يقصها وقد آمن بأنها تشرح أصل الكون ، وأصل الحياة والموت ، والإنسان والحيوان ، وأما الخرافات ، فنقص لا يقصد منها تحليل أمر من الأمور وإنما هي رواية لأشياء يعتقد أنها حدثت بالفعل ، وبمثال ذلك الطوفان » .

وترى شارلوت صوفيا برن أن سائر القصص الأخرى Märchen إنما تروى بغرض الترويح والتسرية .

وهكذا فالفرق عندها بين الأنواع المختلفة ، هو فرق الوازع أو الغرض . فالوازع إلى رواية الأسطورة هو تحليل الكائنات ، والغرض من إنشاء الخرافة هو الإيمان بأنها حدثت ، والدافع إلى الحكاية الشعبية هو التسرية .

وإذا استشرنا معجم الفولكلور (هناك) وحدنا أنه يعرف الأسطورة بأنها قصة حدثت في العصور الخالية . تفسر معتقدات شعب من الشعوب . باللبسة للقوانين العامة المسيطرة على الكون وبالنسبة للخرافق .

ويصفها الأستاذ كراب « Krappé » بأنها حكاية تفسيرية تحاول أن تشرح ظواهر الكون .

ويصفها سير جوم Sir G.L. Gomme بأنها « علم ما قبل عصر العلوم » .

وهكذا ، فنحن نجد أن المشتغلين بالفولكلور في مدى نصف قرن تقريباً<sup>(١)</sup> قد اتفقوا على أن أهم سمات الأسطورة ، هي أنها تجيب إجابة بدائية على سؤال : كيف نشأ الكون ؟ وكيف حدثت الخرافق ؟ وما أسباب الظاهرات الطبيعية كالكسوف والخسوف

(١) نلاحظ أن مختصر الفولكلور صدر سنة ١٩١٣ ومعجم هناك Funk صدر سنة ١٩٥٥ .



ولدينا غير هؤلاء العالم الأمريكي فرانسوا بارتنون  
جوير (١٨٥٥ - ١٩١٩) الذى تأثر بنظرية جريم  
القائلة بالتحدر الحكابات من أصل واحد قديم .

## ميتولوجيا الأمم الآرية

كانت نظرية ماكس مولر عن الميتولوجيا المقارنة .  
فاتحة سلسلة من الكتابات العلمية فى إنجلترا والقارة .  
ومن أمثلة هذه الكتابات « ميتولوجيا الأمم الآرية »  
« The Mythology of the Aryan Nations » الذى  
أصدره جورج و . كوكس George W. Cox الأستاذ  
بجامعة أكسفورد . سنة ١٨٧٠ .

يقع هذا المؤلف فى جزأين كبيرين . أولها يشتمل  
على مقدمات عامة فى علم الميتولوجيا ، ثم يعرض  
المؤلف فى تحليل الأساطير الإغريقية على ضوء آراء  
مولر ويعقوب جريم .

والمؤلف يستخدم كلمة آرى اسما للقبائل أو الأجناس  
ذات الصلة بالإغريق والتيتون فى أوروبا وآسيا ..  
وأما رأى القائل بأن كلمة آرى تطلق لحسب على  
القبائل الهندية . فيرفضه كوكس رفضاً صريحاً .

ويتناول الكاتب التراث الإغريقى بخاصة ، ليصل  
منه إلى تراث آخر أمعن فى القدم ، وأشد سداجة ..  
ذلك هو التراث المؤلف من تلك « المأولات الأولى التى  
كانت تتوالى ، للتعبير عن أبسط المعانى ، بواسطة أبسط  
الراكيب اللغوية ، وأكثرها التصاقاً بالمحسوسات » كما  
يقول ماكس مولر .

هذه اللغة الممنعة فى بساطتها ، تتداولها المجتمع  
البشرى فى مرحلة التوحش ، ولكن هذه الحقيقة لاتعنى  
أن أعضاء المجتمع المتوحش أولاء ، كانوا بربابة سالبين .

« تدل جميع أقسام الأساطير على أن اللسان كانت لهم مادة  
فى موضوع الأسطورة لأن هذه الظاهرة ، البالغة فى ترويضها ، الفياضة  
بالحموية ، تقتزن أبداً بتجسيده القوى الخفية فى الطبيعة » .

## النظرية الشمسية فى تفسير الأساطير

وهناك عالم جليل الأثر . يقترن اسمه بتاريخ  
المدرسة الأسطورية عامة . وبالنظرية الشمسية خاصة .  
وذلك هو فردريك مكس مولر (١٨٢٣ - ١٩٠٠) الذى  
توسع فى تفسير الأسطورة فعزا نشوؤها إلى « اعتلال اللغة » .  
افترض مولر فى كتابيه : « رسائل فى الميتولوجيا  
المقارنة » و « محاضرات فى علم اللغة » أن الإنسان البدائى  
كان عاجزاً عن التفكير المجرد ، وأنه كان يحاول أن  
يعبر باللغة و نطاق حواسه . فكان يسمى الشمس بأنها  
« الشيء المضيء » أو « الشيء اللامع » أو « الشيء  
الساخن » وأثناء انتقال اللغات فى مدارجها وتطورها .  
أصبحت بالاعتلال فظهرت الأسطورة .

ويقترض مولر أن اللغة درجت فى مراحل أربع ،  
فمرت بمرحلة تكوين الأسس اللغوية ، ثم بمرحلة تكوين  
مجموعات اللغات السامية والآرية ، ثم بمرحلة الاعتلال  
أو مرحلة نشوء اللهجات من هذه اللغات .

ومن أتباع المدرسة الأسطورية وعلمائها فى ألمانيا  
يوهان بولت (١٨٥٨ - ١٩٣٧) وهو من أئمة دارسى  
الحكاية الشعبية . وقد نشر بالاشتراك مع بوليفكا الروسى  
خمس مجلدات بعنوان « فهرس حكايات الأخوين جريم » .  
وهناك ألرد هوجماير (١٨٣٧ - ١٩٠٨) تلميذ العلامة  
مانهاردت . فى ميدان الميتولوجيا الجرمانية ، وناشر الطبعة  
الرابعة من كتاب يعقوب جريم الموسوم بـ « الأساطير  
الألمانية » .

لا تربطهم رابطة ، ولا تجمعهم ثقافة . بل العكس هو الصحيح .

لقد كانوا يلتزمون مجموعة من مبادئ العرف .. وكانوا يقدرّون الكلمات الحكيمه .. وغاية أمرهم ، في مضمار اللغة ، أنهم كانوا يعبرون عن المحسوسات بأبسط الكلمات وأقربها .

هؤلاء السابقون هم أسلاف الأمم الإغريقية والسكندنافية والجرمانية والهندية وأصحاب الطبقة الأولى من الأساطير .

لكن النظام الأسطوري انتهى في بيئة الحضارة الإغريقية ، فنشأت طبقات أخرى من الأسطورة تمتاز بالتنوع والاتساع والشمول .

وأيّما كانت درجة الأسطورة من الحاجة أو التعقيد . فالأصل فيها أن حوادثها وأبطالها يرسرون إلى ظاهرات كبيرة في الطبيعة .

وهنا يعترضنا سؤال : كيف تبحث هذه الأساطير ؟

يقول كوكس :

« في كل أمة نجد مجموعات كبيرة من الحكايات ، بعضها تعظمه الملاحم ، وبعضها ثابت في صفحات المؤرخين ، وبعضها جاز في الشعر القصص ، والفنائل والكوميدي ، وبعضها الآخر متداول في المأثورات الشعبية أو في الحكود الشعب . وكل هذه الحكايات ، ينهي إعصابها لتجّاج التماسه المقاربة ، فتبحث في مادة الأسطورة ، فيوصفها ، وحوادثها ، والأسماء الواردة فيها ، ويقابل بينها سواء كانت متشابهة أو متضاربة ، وينطق عليها فرائين الصلح القوي » .

وهكذا . فالثقافة الأساسية عند كوكس وعند أستاذة مولر . هي قاعدة التحليل القوي .. فن مفردات لغة الأساطير ، نستعزّد إلى أصولها الآرية . ونكتشف ، نشأة الاستعزلة . عن مدلولاتها الأولى . ولذا

السبب تبدو الأهمية البالغة للعلاقة بين اللغومثولوجيا . وكوكس لا يفعل هنا أكثر من ترديد النتائج التي توصل إليها ماكس مولر . فيقول مثلا إن كل كلمة نستعملها الآن لتعبر عن معنى ديني أو ميتافيزيقي ، كانت في الأصل تعبيراً عن محسوسات بدائية ؛ فكلمة spiritus مشتقة من فعل Spirare بمعنى التنفس .

وكلمة animus « العقل » مشتقة من anima بمعنى الهواء .

وجذر الكلمة وهو az موجود في اللغة السنسكريتية . وهكذا دواليك ... حتى ينتهي كوكس إلى أن « الثروة اللغوية جميعها » إنما تعود في أصلها إلى التعبيرات البسيطة عن المحسوسات .

ومؤدّي هذا الرأي : أن المفردات والتراكيب المختلفة قد اشتقت من كونه استعمالها الأول . وأن الناس لا يذكرون تاريخها .

وذلك هو ما يؤكد ماكس مولر حين يقول : « ما إن تتوصل كلمة من الكلمات إلى استعارة ، حتى ينشأ خطر الميثولوجيا » .

في هذه النقطة من تحول اللغة إذن تنشأ الأسطورة . إنها تنشأ عندما تصاب اللغة باعتلال . وعندما تنفصل الكلمات عن أصولها الحسية وتتحوّل إلى استعارات .

وعندما ينسى مستخدموها تاريخ تطورها وأصولها ، ويتداولونها لأغراض لم تكن لها .

وعلى هذا النحو يرسل كوكس في مناقشة الأساطير الإغريقية ، مقارناً بين المفردات الإغريقية والسنسكريتية ، محاولاً أن يثبت . وجود أصل ثقافي واحد عن طريق التحليل القوي لا أكثر .

وتجاملته تاريخ الطوائف المختلفة واستعجبت النفاذ من الانقراضات  
بدلاً من أن تستنبط النظريات من الواقع (١).

ويعتبر بعض علماء الفولكلور أن المدرسة الميتولوجية  
تمثل انتكاساً في تاريخ هذا العلم، فبعدما فتحت جهود  
الأخوين جريم الطريق لدراسة التراث الشعبي الحي -  
وهو أهم ما ينبغي أن يشغل علماء الفولكلور - إذا  
بالميتولوجيين، يعودون بالدراسة إلى التراث القديم المندرج .  
هكذا بعد قليل من ظهور المدرسة الميتولوجية .  
سقط منهاجها . ولم يبق منها إلا إثارة الانتباه والتنويه  
بقيمة الأسطورة . وشيء كثير من روائه أسلوب ماكس  
مولر الذي يوصف بأنه يغريك بالقراءة . قدر ما يغريك  
بالإعراض عن آرائه .

### المدرسة الشرقية

ونأتى للنظرية الشرقية « Eastern Theory » المعروفة  
بنظرية ينغى أو النظرية الاشتراكية « Orientalist  
Theory » وأحياناً ما تسمى بنظرية الاقتراض  
« Theory of Borrowing » أو نظرية الهجرة  
« Theory of Immigration » .  
وصاحب هذه النظرية هو العالم الألماني الكبير تيودور  
بنغى Theodor Benfey ( ١٨٠٩ - ١٨٨١ ) .

كان بنغى كعظم علماء الفولكلور في ذلك الحين .  
متخصصاً في علم اللغة وقد درس في جامعات جوتينجن  
في سنة ١٨٤٨ . ثم شغل كرسي أستاذ اللغة السنسكريتية  
إلى يوم وفاته .  
وفي سنة ١٨٥٩ . أضاف إلى دراساته الفولكلورية ،

### نقد المدرسة الأسطورية

تعرضت آراء الميتولوجيين وخاصة مولر وشفارتز وكون  
لتنقد مرير فأصدر جايلدز كتاباً في السخرية من ماكس  
مولر . وصفه فيه بأنه كان هو نفسه أسطورة من الأساطير  
غير أن النقد العلمي قد شته أنصار المدرسة  
الأنثروبولوجية وأنصار المدرسة الشرقية ( ينغى وأتباعه ) .  
ولم يخص النقد الموجة للأسطورية . ينصب على قبطها  
باعتقاد التراث الشعبي من أصل قديم واحد . وينصب  
كذلك على مباحها القائم على الدراسات اللغوية وعلى  
تتبع وجه الشبه بين الكلمات الأوروبية والآرية .

وبما يسترعى النظر أن نقرأ من كبار علماء هذه  
المدرسة قد تخلوا عنها . فويلهلم ماهاودت الذي بدأ  
حياته من أنصار كون . قد اعتقل على النظرية  
الأسطورية . وأعلن فساده ، وصرف همه إلى المعتقدات  
الشعبية الجارية .

بل إن ماكس مولر نفسه . ليعترف بانتصار  
النظرية الشرقية . ويعترف بأن تفسير ينغى زعم النظرية .  
للتشابه الموجود بين النصوص . إنما هو تفسير  
صحيح .

بل إنه ليأخذ ببعض آراء نقاده حين يصدر كتابه  
الموسوم بـ « الحكايات إنشائية المرحلة » .

وتهاقت نظرية مولر شيئاً فشيئاً حتى أننا نقرأ في  
إنجلترا ذاتها - وهي التي لمحت فيها نظريات مولر -  
تخليعاً صريحاً من الآراء الأسطورية ، ومثال ذلك  
ما قاله سير ب . سى . تميل لأعضاء جمعية الفولكلور  
الإنجليزية من أن النظرية الميتولوجية : « فلت ما كان ينبغي  
ألا تفعل ... ذلك أنها تقترت إلى النتائج وتفسدت الأحكام ،

(١) نظريات ماهاودت سمعت ٢٩١ وما بعدها من فولكلور  
جورنال مجل ١٩٢٤

في هذه الطرق الثلاثة . ارتفعت أنواع الفنون الشعبية ، أو قل هاجرت خلالها ، فاستمدت أوروبا مادة أشعارها الشفاهية وحكاياتها : من مصادر الشرق . لكن ينبغي بحصر مصادر الشرق في الهند دون غيرها .

• • •

وضرب ينبغي مثلاً لنظريته بالإنشائات ذاتها ، فهي قد ترجمت في القرن السادس إلى الفارسية باسم كليلية ودمنة ، ونقلت إلى العربية في القرن الثامن ، ومنها ترجمت إلى العبرية في إسبانيا في القرن الثالث عشر . ثم نقلت من العبرية إلى اللاتينية فالفرنسية والألمانية . وهكذا ، كان طريق هجرتها الأول : من الشواطئ الشرقية للبحر الأبيض إلى إسبانيا .

وأما طريقها الثاني ، فن الشرق إلى البلقان إلى المواطن الثقافية السلافية . فهي قد ترجمت من العربية إلى اليونانية فاللغات السلافية البلقانية ، وعن طريق هذه الترجمة الأخيرة دخلت في الحكايات الروسية .

• • •

وإذن . فالمدرسة الشرقية : تعطي مكان الصداوة للهند : باعتبارها المصدر الأول للحكايات الشعبية . وقد تبدو قريبة من الأسطوريين في هذه الناحية ، لكنها تختلف عن المدرسة الأسطورية ، في أنها جاءت بنظرية تبادل التأثير بين الثقافات ، وقالت بنظرية هجرة النص من موطن إلى آخر . ونحوه خلال هذا الارتحال .

ولعل أهم نتائجها ، أنها مهدت الطريق لظهور المدرسة التاريخية الجغرافية ، فالشعوب قد تتبعوا تاريخ النصوص المكتوبة أثناء هجرتها . وكان ذلك بمثابة تخطيط للخرائط التاريخية الجغرافية .

ترجمته بالإنشائاترا « Panchatantra » ، وكلمة « بالانشاتانرا » تعني الكتب الخمسة ، وهي مجموعة من أشهر الحكايات السنسكريتية بل العالمية .

وعندما كتب ينبغي مقدمته الشهيرة لترجمة بالانشاتانرا ، تكلم فيها عن التشابه الموجود بين القصص الشعبي الأوروبي والقصص الشعبي الشرق فقال إن هذا التشابه راجع إلى قيام صلات ثقافية طويلة التاريخ بين الشرق والغرب ، الأمر الذي أدى إلى أن يفترض غرب أوروبا من الشرق آثاراً فكرية ، ونماذج فنية كثيرة . وذكر ينبغي أن هذه الصلات الثقافية — أو قل التأثير الثقافي — قد مر بأطوار مختلفة مع العصر الهيليني من منتصف القرن الرابع قبل الميلاد إلى القرن الثاني قبل الميلاد ، ويدخل في هذه الفترة غزوات الإسكندر المقدوني ببلاد الشرق الأوسط . ووصله إلى مواطن الثقافة الهندية .

ثم هناك فتوحات العرب والحروب الصليبية وهي فترة تمتد إلى القرن الثاني عشر .

ورأى ينبغي أنه قد تم خلال هذه المراحل انتقال أعمال فنية وأدبية ومفردات لغوية فهاجرت من الشرق إلى الغرب ، سائرة في واحد من ثلاثة طرق . وأول هذه الطرق هو الذي يبدأ من شواطئ البحر الأبيض الشرقية وينتهي إلى شواطئه الغربية (إسبانيا) .

والطريق الثاني ، يبدأ من بلاد الشرق الأدنى متجهاً شمالاً إلى غرب ، ذاهباً إلى اليونان وإيطاليا وصقلية .

والطريق الثالث ، من أواسط آسية ومن آسية الصغرى ، متجهاً إلى البلقان ، متفرعاً إلى المناطق السلافية ووسط أوروبا .

• • •

## نقد النظرية الشرقية

تعرضت نظرية بنيثى لنقد مرير من مدارس فولكلور الأخرى . ذلك لأن بنيثى . لم يضع حلاً مقبولاً ، لمشكلة التشابه بين النصوص مختلفة المواطن . وأما اقتراحه أن الهند هي الموطن الأصلي لمثل هذه النصوص فلا يكفي لتفسير التشابه الموجود بين نصوص ذائعة في أواسط أمريكا ونصوص أخرى ذائعة في أواسط أستراليا مثلاً .

ومع أن فكرته الخاصة بتحول النص أثناء هجرته ، قد مهدت الطريق لظهور مدارس أرسخ قديماً من مدرسة الشرقية . فإتة ظل مغلول اليدين . دائرة في الدائرة التي رسمها الأسطوريون وخاصة يعقوب جريم . ومي أشد المهجين لنظرية بنيثى العالم الفرنسي شاول ماري جوزيف بدييه Charles Marie Joseph Bedier (١٨٦٤ - ١٩٣٨) الذي وصف النظرية الشرقية بأنها « وجدانية » وبأنها « تسلية ذهنية » .

## المدرسة الأتروبولوجية

كانت المدرسة الأسطورية . قد ردت التشابه بين النصوص المختلفة إلى اعتدائها من أصل ثقافي واحد ، وكانت المدرسة الشرقية ، قد عوكت كثيراً على تبادل التأثير وإرتحال النصوص ، في تفسير تشابهاها .

غير أن الدراسات البشرية المختلفة التي نشطت منذ بداية القرن التاسع عشر قد وضعت مشكلة التشابه بين النصوص وضماً جديداً فتمت ثقافات منعزلة وبعيدة . لا يمكن أن تكون بمنحدرة من الهند أو أن تكون متأثرة بها . ومع ذلك ، فقيا نصوص تشبه النصوص الأوروبية . فما السبب ؟

## أبحاث بنيثى

وفي مقدمة المتأثرين بنيثى العالم الفرنسي إمانويل كوسكان (١٨٤١ - ١٩٢١) « Emmanuel Cosquin » الذي شجعه الأخوان جريم على جمع الحكايات ، وكتابه « Contes Populaires de Lorraine » يعتبر في فرنسا ضرباً لكتاب جريم عن العفاريث بالنسبة لألمانيا . رأى كوسكان أن الهند أشخم مصدر للحكايات الشعبية وقال : « الهند هي الموطن الأصل للحكاية الشعبية ، ومن هناك حملتها الحروب والتجارة والعمالة الدبية إلى سائر شعوب العالم القديم » .

لكن كوسكان خالف بنيثى في ناحية . وذلك أنه قال إنه ليس من الضروري أن يكون لكل حكاية شعبية أصل هندي . ثم إنه اعترف بأن الحكايات الفرعونية أقدم تاريخاً من حكايات الهند .

وكتابات كوسكان ، موجودة في « دراسات فولكلورية » « Etudes Folkloriques » الصادرة عام ١٩٢٢ و « الحكايات الهندية والغرب Les Contes Indiens et L'Occident » الصادرة أيضاً في ذلك العام .

ومن المتأثرين بنظرية بنيثى وليام الكزاندر كلوستون « William Alexander Clouston » ( ١٨٤٣ - ١٨٩٦ ) وهو صحافي اسكتلندي وقف جهوده على اقتنص الشرق وفولكلور .

ومن أهم كتبه « حكايات السافجين أو المظلين وحماقاتهم » الصادرة سنة ١٨٨٠ و « كتاب سندباد عن العربية والفارسية » الصادر عام ١٨٨٤ و « الحكايات والقصص الشعبي » - هجراتها وتحولاتها - الصادر عام

هم القائلون بنظرية «توالد الموضوعات تلقائياً» ذلك أن تايلور قد رأى أن السبب في تشابه النصوص ، وتقارب موضوعاتها . إنما هو وحدة النسق الذى تحت الثقافة البشرية على أسسه . فهاثلت أطوار هذا النسق ، وأدى ذلك إلى نشوء أشكال متشابهة . ومضمون متماثل . ومعنى هذا : أيضاً ، أن هناك وحدة في الفكر البشرى ، وهناك وحدة في تطور الثقافة البشرية .

• • •

بيد أن النظرية الأنثروبولوجية . قد تأكدت في ميدان الفولكلور على يد أندرو لانج ذلك الأديب الإسكتلندى الذى اعتنى وجهات نظر أستاذه تايلور . وطبقها على الحكايات الشعبية ، فرأى أن الحكاية الشعبية المؤلفة من عناصر من الوحدات Motifs والناشئة في المجتمعات المتوحشة . تتطور إلى حكاية شعبية متداولة لدى القلاحين . وهذه بدورها يمكن أن تتطور إلى حكاية البطل شبه الواقعى أو هي تتطور فتصبح صورة أدبية . كذلك التى نشرها هانز أندرسن .

• • •

وبينا يعترف الأنثروبولوجيون ، بأن الحكاية الشعبية تنتشر من مجموعة بشرية إلى مجموعة أخرى . إذ هم يرون أن التشابه القائم بين الحكايات إنما يرجع إلى أن الأجناس (١) قد نشأت من أصول متعددة . مستقل بعضها عن بعض . بيد أن الثقافة أو بعبارة أخرى النشاط الروحى والمادى قد مر بمراحل واحدة . فكان التشابه بين الحكايات الشعبية مختلفة المواطن وكانت الوحدة إذن

حاولت المدرسة الأنثروبولوجية أن تبحث عن إجابة لهذا السؤال . من خلال دراسة المجتمعات البدائية . لهذا تعتبر المدرسة الأنثروبولوجية ردةً على المدرسة الأسطورية . فأنصار الأنثروبولوجيا يرفضون الفكرة القائلة بأن الحكايات بقايا مترسبة من الأساطير الآرية . وهم يرون أن الحكايات الشعبية متخلفة عن ثقافة بدائية ، وينبغى أن تفسر الحكايات من خلال دراستنا لسلوك المجتمعات البدائية الموجودة حتى الآن .

ويفترض الأنثروبولوجيون أن الحكايات الشعبية تسبق العادات والمعتقدات التى عفا عليها الزمن . وأهم أنصارها في ميدان الفولكلور سبب إدوارد بورنت تايلور « Sir, E.B. Tylor ١٨٣٢ » وأندرو لانج « Andrew Laang » ( ١٨٤٤ - ١٩١٢ ) وجوم « Gomme » وفون در لاين « Von Der Leyen » ، كما أن سبب جيمس فريزر « Sir James Frazer » ( ١٨٥٤ - ١٩٤١ ) يعتبر من كبار أعمدتها في ميدان الثقافة عامة .

وأما تايلور ، فؤلف عدد كبير من مراجع الأنثروبولوجيا : في مقدمتها : « المكسك وأهله قديماً وحديثاً » Mexico and the Mexicans Ancient and Modern » و « مباحث في بداية تاريخ الجنس البشرى » « Researches into the Early History of Mankind » و « الثقافة البدائية » « Primitive Culture » . وكان هذا العالم الكبير قد شغل كرسى الأستاذية للأنثروبولوجيا في جامعة أكسفورد كما أنه ألقى محاضراته المعروفة عن الديانات الطبيعية في جامعة أبردين .

### نظرية التوالد التلقائى

وأصحاب نظرية الأنثروبولوجيا في الفولكلور ،

(١) يستخدم اصطلاح Polygenesis دلالات من طبع الفكرة ، يستاء أن كل نوع من الأحياء قد نشأ من عدة أصول مستقلة .

الدراسيين قد اعتبروه فرعاً غير مباشر من الأنثروبولوجيا الثقافية .

والتوزيع التالى لسانتيغز « Saintyves » فى مختصر القولكلور « Manuel du Folklore » يعطينا رأى مجموعة من هؤلاء الدراسيين . فيها قبل الحرب العالمية الثانية مباشرة .



## علم النفس والفولكلور

تأثر الفولكلور أثناء نموه واكتماله بالعلوم الاجتماعية الأخرى ، فلما ذاعت كتابات فرويد وتأثيرها بعض الفولكلوريين . ويتناولوا التراث الشعبي من زواياها .  
فالْحكاية الشعبية — مثلاً — أشبه ما تكون عند المتأثرين بفرويد بالحلم . والحلم ذاته حدث نفسى ، وبها بدت الحكاية مختلطة المعانى وخارقة للعادة . وشأفة ، فن المستطع أن نفهم دلالاتها على ضوء ما نعرف من الاستقراء والتحليل النفسى .

قائمة فى مراحل تطور الحياة أو التفاضلات البشرية لافى اتحادها من أصل واحد .

ونحن نذكر من كتابات أندرو لانج « السادة والأسطورة » Custom and Myth « الصادرة ١٨٨٤ » و « الكتاب الأزرق للعفريت » The Blue Fairy Book « الصادر عام ١٨٩٠ » .

الواقع أن كتابات سير جيمس فريزر وجهوده الطائلة مكنت الباحثين فى القولكلور من أن يفحصوا مجموعة ضخمة من الفاذج كما أنها أثبتت مكانة العلم الكبير مانهادوت ، فالمعروف أن مانهادوت تعرض لنقد مريز إلى أن أيده سير جيمس فريزر وأشد عنه المادة الفولكلورية الخاصة بالعادات الزراعية فارتفعت مكانة مانهادوت حتى فى ألمانيا ذاتها<sup>(١)</sup> . لكن شهرة فريزر العظيمة تركزت على الفصن الذهبى « Golden Bough » الصادر فى اثني عشر جزءاً .

وهذا المؤلف . موسوعة أساسية فى الديانات والمعتقدات القديمة . وفيها فسر سير جيمس فريزر عادات ومعتقدات قديمة مرتبطة بالسكر والدين البدائى والزراعة . والملوكية . والتداسة . والمهرمات . والمطر . والنار ... الخ .

\* \* \*

وكان من نتيجة هذه الجهود المختلفة . أن طفت الأنثروبولوجيا على الفولكلور فاعتبر هذا العلم جزءاً من الأنثروبولوجيا . وما يزال كذلك . فى نظر بعض العلماء والجامعات ومتاحف التراث البشرى ، بل نجد أن هؤلاء

(١) صفحات ٣٩٣ وما بعدها — الفصل الأول من فولكلور جونا لسة ١٨٩١ — راجع « دراسات سميث فى عمليات الثقافية » لجاكوبز .

## الفولكلور والفلسفات الحديثة

وإذا كان الفولكلور قد تأثر بالعلوم الاجتماعية والنفسية ، فقد جرى في بعض البلاد (روسيا) على أساس فلسفي محدد . ذلك هو الأساس المادى التاريخي . وأول ما يلفت النظر في هذه الزاوية . أن يكتب فردريك أنجلز أحد مؤسسى هذه الفلسفة عن العادات والتقاليد . في كتابه « أصل العائلة » فيناقش آراء علماء الأنثروبولوجيا الذين كتبوا في أنظمة الزواج والقرابة ، ويلمست النظر كذلك أن علماء الفولكلور الروس المحدثين . قد اشتقوا لأنفسهم طريقاً عماده النظرة التاريخية إلى الكيان الفكرى وكيفية نشوئه . وتأثره بالظروف الاجتماعية : ثم تأثيره في هذه الظروف .

وأداة هذه الطريقة فنية (تكنيك) البحث الذى انتهى إليه علماء الغرب وخاصة الشمال الأوروبى حيث تقدمت مناهج البحث لدرجة بالغة .

ومن ناحية نطاق الفولكلور تجاوز علماء الروس عن اشتراط عدم نسبة المادة الفولكلورية إلى شخص معين ، فقالوا إن صفة الجماعية في إنشاء الفولكلور وتداوله لا تنفى دور الأفراد وإن كانوا معلومين . ثم اعتبروا كتابات مكسيم جوركى من صميم الفولكلور ولو أنه صاهاها بالفصحى .

وأظهر نواصى حركة الفولكلور في بلاد الكتلة الشرقية ، أنها دخلت برامج التعليم في مستوياتها المختلفة . فأصبح درس الأدب مثلاً ، جامعاً الفصحى والدارج . ثم لهم احتمالاً بتطوير المادة الفولكلورية ، ولم يقفوا عند حد جمعها وتسجيلها والبحث فيها<sup>(١)</sup>

(١) داج كتاب الفولكلور الروسى لايرى سوكوف .

ونستطيع أن نطرق الحكاية الشعبية من ثلاثة طرق أولاً أن نحلل طبائع الكائنات البشرية الواردة في الحكاية ووردود أفعالها .

ونستطيع كذلك . أن نقدر ظروف لقاء الحكاية ، فغالب أمرها أن تقال في نهاية النهار ، والسماع والراوى مرهقان . أو هي تقال للطفل وقد أوشك أن يذهب في غمار النوم ... وعليها أن نلتفت إلى ردود أفعال الراوية والسماع متعب . والطفل محذر الجسم . فالردود العاطفية . تقرب به - لاشك - نحو الأحلام .

ثم إن حكايات الجبان والحوارق أقرب ما تكون إلى الروى ، على ضرب في أن نطبق عليها معارفنا النفسية عن الأحلام ؟ .

...

ثم هناك الوازع الجنسى وما يصدر عن نشاطه من تعبيرات عصبية ....

وهناك الاصطدام بين الوازع الجنسى والقيود الاجتماعية ، وما يصاحبه من تحريم . ثم ما يعبر عن هذا كله من أنواع التعبيرات الأدبية والفنية التى تدخل في صميم الفولكلور .

...

وهكذا فبدلاً من أن نفسير المادة الفولكلورية بأن نتجه إلى البيئة الاجتماعية الخارجية . نستدير إلى بؤرة النفس . فنفسر هذه المادة على ضوء تعاليم فرويد<sup>(٢)</sup> .

(١) داج « علم النفس في اتصاله بالحكاية الشعبية » لياريت Psychology in relation to the Popular Story F.C. Hurlett



## تت المراجع

1. Actes du Congrès International D'Ethnologie Régionale (pp. 6. 7.) et p. 56: European Ethnology as a social science.
2. Commission Nationale Belge de Folklore, Section Wallonne - Annuaire - 1953.
3. Bulletin du Service Provincial de Recherches Historique et Folkloriques, 1ère Année (1921).
4. Folklore Suisse - Bulletin de la Société des Traditions populaires - 48ème Année (1958)
5. Standard Dictionary of Folklore Mythology and Legend - (1949-50) Vol. I and II.
6. The Folklore Society Annual Report (1879).
7. The Folklore Journal p. 291 (1894).
8. The Folklore Journal p. 392 (1891)
9. Folklore Vol XLII (1931)
10. The Mythology of the Aryan Nations. Georges W. Cox - (1870).
11. Psychology in Relation to the Popular Story F. C. Barlett (1942).
12. Méthodes et Résultats du Folklore - Roger Pinon 1955.
13. Qu'est-ce que le Folklore ? Roger Pinon 1951.
14. Four Symposia on Folklore - Folklore Series No. 8 1953. (Indiana University Publications).
15. Russian Folklore -- Y.M. Sokolov (1950).
16. Studies in Folklore - Folklore Series No. 9 - 1957. (Indiana University Publication)
17. Handbook of Folklore - Charlotte Sophia Burne (1914).
18. Manuel de Folklore -- Seynatives (1938).
19. Manuel de Folklore - Van Genep.
20. The Science of Folklore - Alexandre Krappe (1930)
21. English Folklore - A. Wright (1928).
22. Local Traditions - J.H. Delaroy - 1967.

ARCHIVE



# ماهـو الشئ ؟

بقلم الأستاذ عبدالغفار عكاوي

يا ترى هو بطبيعته بعيد وقريب في آن واحد ؟ هل كان أبائنا وأجدادنا أقرب إلى الوجود والموجودات منا اليوم ؟ هل أبعدتنا هذه الأجهزة القادرة عن حقيقة الوجود والموجود ؟

لنسال معاً : ما حقيقة القرب ؟ كيف نصل إلى كُنْهِه وماهيته ؟ يبدو أنه لم يتركنا تسلسل إلى سره بسهولة ، فلنتشأ إذن عما يدخل في دائرته . لنبحث عما هو قريب . قريب منا ما نعوّدها أن نسميه بالأشياء ، ولكن مضطرون أن نسال مرة أخرى : وما هو الشئ ؟ سؤال بسيط يوشك ألا يسأله غير البلهاء ! ولكن لكل الإنسان في تاريخه الطويل قد أهمل في السؤال عن حقيقة الشئ . فلنقل أنفسنا إذن من التورط في حكم سريع ، ولنعُد السؤال مرة أخرى : كيف نصل إلى شيئية الشئ ؟ وما الذي يجعل الشئ شيئاً ؟ ولا بد لنا لكي نجيب عليه أن نعرف الدائرة التي يدخل فيها كل موجود نسميه باسم الشئ .

الحجر على الطريق شئ ، وكومة التراب في الحقل . الجرة شئ والنبع في الصحراء . ولكن محال اللبث في الجرة والماء في النبع ؟ هذان أيضاً شيئان ، كما أن السمب في السماء أشياء ، وأوراق الخريف في مهب الرياح ، وشجرة الصبّار على درب المهجور . بل لكل من حقاها جميعاً أن تكون أشياء ، ما دما نضيف الكلمة نفسها إلى ما لا يظهر ولا تراه عين . هذا الذي لا يظهر يسميه « كانت » مثلاً بالشئ في ذاته ، وقد يسميه غيره باسم « الله » . فالأشياء في

الأبعاد كلها في الزمان والمكان تتكشف . المسافة التي كان يقطعها الإنسان في شهور وأيام طويلة ، في الصحراء على ظهر جمل ، وفي الطريق الزراعي على سرج حمار يعبرها اليوم في مقعد مريح بالطائرة في بضع ساعات ، والخبر الذي كان يحتاج منه إلى سنين طويلة قبل أن يسمع به ، وقد يعيش ويموت وهو لا يدري عنه شيئاً ، يستطيع اليوم حون أن يقادر باب بيته أن يدير مفتاحاً صغيراً في جهاز لإرساله الأنيق فيعرف أخبار العالم كله في لحظات قصار . والبكرة التي تحتاج إلى شهور وسنين قبل أن تستوي ثمرة ، تعرضها عليه الشاشة البيضاء في دقيقة واحدة ، وآثار الحضارات القديمة في الشرق والغرب يقدمها له الشريط السينمائي وكأنها تقع على جانب الطريق . وقعة الانتصار على الأبعاد والمسافات يبلغها من خلال هذه العين السحرية التي نسميها بالتليفزيون . غير أن المشكلة مع ذلك ما زالت باقية ، فالتكاشي البعد لم يقربنا من القرب نفسه . وأبعد الأشياء التي قربتها لنا الصورة في الفيلم ، والصوت في المذياع ، يمكن مع ذلك أن يظل بعيداً عنا . وأبعد ما تستطيع العين أن تراه ، والخيال أن يتصوره ، يمكن مع ذلك أن يظل قريباً منا .

فما ذلك الشئ الذي اخترنا في سبيله المكان إلى أقصر مداه ، ومع ذلك نصل إليه ولا يصل إلينا ؟ أحسنا من أجله الأعوام والشهور إلى لحظات ولم يزل متمسكاً علينا . أبعد هذا كله يظل عنا بعيداً ، أم

\* M. Heidegger; Das Ding; in: Vorträge und Aufsätze, pp. 163-187. G. Neake, Pfullingen, 1954.

الوجود . وقد أدّى هذا إلى أن أصبحت الإجابات المتوارثة عن ماهية الشيء أمراً بدسياً واضحاً بذاته ، حتى أنه ما عاد أحد يحسّ بالحاجة إلى إثارة السؤال من جديد . ويمكننا أن نعرض للتفسيرات التي حاولت بها الفلسفة أن توضح ماهية الشيء ( أو بمعنى آخر ماهية الموجود ) فيما يلي :

لنأخذ مثلاً على ما وصفناه بأنه « مجرد شيء » هذه الكتلة من حجر الجرانيت <sup>١١</sup> . هي كتلة ممتدة ، خشنة ، ثقيلة ، ذات لون وغير ذات شكل ، لتتمتع تارة وتنطفئ تارة أخرى . كل هذه صفات نستطيع في غير عتاه أن نلاحظها عليها ، هي جميعاً خصائص تتعلق بها . والحجر كشيء ، له هذه الصفات والخصائص . هل قلنا الشيء ؟ ما الذي نفهمه الآن من هذه الكلمة ؟ من الواضح أن اجتماع هذه الصفات لا يكون ما أسميناه بالحجر أو بالشيء ، كما أن إحصاءها لما لا يحمله يمثل أمامنا ككل . الأول أن نقول : إن الشيء هو ما اجتمعت حوله وعليه هذه الصفات ، أو أن نقول إنه هو الذي يحملها . وهنا نستطيع أن نتحدث عن لبّ الشيء وحامل صفاته <sup>١٢</sup> .

(١) ويمكن أيضاً أن نتناول مثال الشجرة المشهور في تأملات ديكارت .

(٢) وهو ما ساء اليونان τὸ ὄντοκαίμενον وهو أصل الشيء والمفيدة الباقية وراء ما يصاحبه من صفات متغيرة τὰ οὐρανόθεντα يقول « هيدجر » إن هذه التسمية لم تأت عبثاً ، ولا أطلقها اليونان كيها انتق ، بل إنها تنبع من صميم تجربتهم الأصلية ببريد الموجود على الإغراق ، وعلى أساسها قام التفسير التقليدي لموجود الموجود ولشئيته الشيء في الفلسفة الغربية . ماذا حدث هذه التجربة الفكرية عند اليونان بعد أن انتقلت إلى الفكر الرومان اللاتين ؟

هنا نلتقي بالتفسير التالي :

ترجمت الكلمة اليونانية τὸ ὄντοκαίμενον إلى الكلمة اللاتينية Subiectum (الموضوع) ، والكلمة ὑποκείμενον إلى الكلمة Substantia (القول أو الجهر) ، كما ترجمت οὐρανόθεντος إلى Accidens (العرضي) . وكانت هذه الترجمة التي ما زلنا نأخذ بها حتى اليوم ، كما هو الحال في كل ترجمة سواها ، حاضرة لأنها استبدلت لفظة بلفظة ولم تستطع أن تنقل التجربة الفكرية الأصلية إلى جوهر الجديد . ومنذ هيدجر أن افتتار الفكر الفلسفي الغربي إلى أرض ثابتة يقف عليها في تجربة الوجود يرجع إلى هذه الترجمة (أو هذا النقل الخرف) نفسه .

ذاتها ، والأشياء التي تظهر للعيان ، وكل ما هو موجود على الإطلاق ، يُعرف في لغة الفلسفة بالشيء ، أعني كل ما ليس بعدم ، غير أن التسمية مع ذلك تحتاج إلى شيء من التحديد ، فنحن نخجل أن نسمي الله شيئاً . كما أننا لا نرضى أن ندعو الفلاح في الحقل ، والعامل في المصنع ، والمعلم في المدرسة أشياء ، بل إننا لنتردد أن نسمي الغزال في الغابة ، والجراد في العشب ، والقطعة على عتبة البيت أشياء . والإنسان لا يمكن أن يكون شيئاً . فهذه الكلمة الأخيرة تفقد كل ما نفهمه وراء الوجود الإنساني من معنى وقيمة ، كما أن كلمة الإنسان لا تشتمل على ما يجعل الشيء شيئاً . الأول إذن أن نطلق كلمتنا على ما يشبه المطرقة والساعة والحذاء ، غير أن هذه أيضاً ليست مجرد أشياء وحسب . والأقرب إلى المقول أن نسمي كل ما تجرد عن الحياة – سواء في الطبيعة أو في محيط الاستعمال – باسم الشيء ؛ كأن يكون كتلة من الصخر ، أو قطعة من الخشب ، أو كومة من التراب . وهكذا نكون قد خرجنا من المملكة الواسعة التي سمينا فيها كل موجود باسم الشيء ، كما تركنا ما سميناه بالأشياء في ذاتها وأردنا به أسمى الموجودات وأبعدها في الخفاء ، لنعود إلى أفق ضيق كل موجود فيه لا يزيد عن كونه « مجرد شيء » . وكلمة « مجرد » هنا قد يراد بها الشيء المحض ، وقد تعني كذلك الشيء ولا مزيد عليه ، بمعنى تقويحي يضع من شأنه . مثل هذه – فيما يبدو – هي الأشياء بالفعل ، وهي التي تستاعدنا على تحديد ما نبحث عنه من شئية الشيء . من الخبير في مثل هذه الأحوال ألا تسير في الطريق المجهول معصوب العين . لرجع لحظة إلى تاريخ الفكر ، ولنستعن بما خلّفته لنا التراث الفلسفي وهو يحاول الإجابة على هذا السؤال العتيق .

ما سأل سائل عن ماهية الوجود والموجود إلا يبرز الشيء أمامه كأنما هو أظهر للموجودات وأولها ما يعنى

هذا التفسير الذى لا يطلق على الشيء فحسب ، بل على كل موجود على الإطلاق ، تفسير لا يبلغ جوهره ولا يصل إلى كنهه ، وإنما يكفى بأن يلفظه ويدبره . إنه لا يتبع لنا أن نلتقى لثقاء مباشرة حقيقة الشيء ، بل الأول أن نقول إنه يأتينا عن طريق الحواس ، أو إنه يصطدم بحسنا إن جاز هذا التعبير . وليس عجيباً بعد هذا أن يقوم تصورنا للشيء على مجموع معطياته الحسية ، أو مجموع إحساساتنا عنه . والواقع أن الأشياء أقرب إلينا من إحساساتنا بها ، ووقفنا عند هذه الإحساسات بضع علينا معناها وحقيقتها الكلية . نحن نسمع العاصفة تهب ، والباب يصفق ، ولا نسمع مجرد إحساسات صوتية ، ونحن نرى البيت ولا نرى مجرد إحساسات بصرية أو لونية ، ونلتذ بطعم التفاحة ولا نتف عند ملمسها ولونها ورانحها .

والتفسير الأخير يقول إن ما يجعل الشيء شيئاً هو المدة التي فيه . وهى التي تحدد خصائصه الحسية من شكل ولون وحجم وامتداد ، غير أن هذه المادة<sup>(١)</sup> لا تكون وحدها أبداً ، بل هى دائماً مصحوبة بالصورة (٢) ، والذى يجعل الشيء شيئاً هو اللقاء صورته بمادته . فالتفسير كله يقوم على أساس النظرة المباشرة للشيء على منظره (٣) الخارجى الذى نراه منه ، وهو ينطبق على ما نجده فى الطبيعة من أشياء ، نستخلصه منها فى حياتنا اليومية على السواء .

غير أن هذا التفسير الذى سيطر على الفكر الفلسفى زماناً طويلاً ، وحدد تصورنا للموجود عامة ، سواء أكان مجرد شيء ، أم أداة لهدف أم عملاً فنياً ( يكفى أن تذكر النزاع الأزل حول قضية الشكل والمضمون فى الأدب والفن وعلم الجبال ١ ) لا يقربنا مع ذلك من حقيقة الشيء .

والتفسير الآخر هو الذى يحدد ماهية الشيء بالمجهر وما يحمله من أعراض ، وهو تفسير يبدو مطابقاً لنظرتنا الطبيعية إلى الأشياء . ليس عجيباً إذن أن يتعكس فى سلوكنا المعتاد نحوها ، أعنى فى حديثنا عنها . فالقضية اللغوية البسيطة تألف كما هو معلوم من موضوع<sup>(١)</sup> ومحمول وهو الذى « يحمل » خصائص الشيء وصفاته . والمسألة بهذا الشكل لا تكاد تحتل الجدال : فمن ذا الذى يشك فى العلاقة القائمة بين العالم واللغة ، بين بناء الشيء الخارجى وبناء القضية اللغوية ؟ ومع ذلك يمكننا أن نسأل : هل يعكس بناء القضية اللغوية ( العلاقة بين الموضوع والمحمول ) بناء الأشياء فى العالم الخارجى ( العلاقة بين المجهر والعرض ) ؟ أم هل نعكس الأمر ونقول إن تصورنا لبناء الشيء قائم على أساس القضية اللغوية ؟ مهما يكن من أمر فإن الإجابة على هذا السؤال بوجهيه وتقرير أولوية أحدهما ، أصعب من أن يُبت فيها فى هذا المجال ، بل إن فى استطاعتنا أن نقول إننا لم نصل فيه إلى جواب حاسم حتى اليوم . ولعل وضع السؤال على هذا النحو هو الذى جعل الإجابة عليه مستحيلة ، فلا بناء القضية اللغوية هو المقياس الذى يطبق عليه بناء الشيء ، ولا هذا الأخير مجرد صورة تعكس الأول ، الأولى أن نقول إن بناءهما معاً - الشيء والقضية - وما يقوم بينهما من علاقات متبادلة ينبثقان عن مصدر واحد أصيل . والأمر بعد فى هذا التفسير الأخير ( الشيء هو المجهر حامل الأعراض ) يكشف عن أنه ليس تفسيراً بديهاً ولا طبعياً كما بدا لنا فى أول الأمر . ولعل وجه الطبيعة فيه أنه نشأ عن « عادة » قديمة أنسنا على مر العصور ذلك الأصل « غير العادى » الذى نبعت منه . هنا الشيء غير العادى هو الذى عرفه فكر الإنسان فى فجره الحرّ الذى التاثّر عند اليونان ، فنه وعلمه الدهشة ، أعنى علمه المتفلسف (٢)

(١) ماول Matera - أولان  
(٢) مورق Form - مافون  
(٣) εἶδος

(١) الترجمة الإنكليزية لكلمة اليونانية السابقة . أنظر الماش ١  
M. Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, in (٢)  
Holzwege, p. 7 - 69, Vittorio Klostermann, Frankfurt  
am Main, 1952.

ونكتفى بأن تقول إن هذا التفسير الأخير مثله كمثل ما سبقه من تفسيرات لم يتقدم بنا خطوة في محاولتنا الولوج إلى قلب الشيء بما هو شيء ، أغنى مجرداً عن الغاية منه ، وعن الصفات التي يحملها ، والخصائص الحسية التي تنضاف إليه <sup>(١)</sup> . فلنعد إذن مرة أخرى إلى سؤالنا القديم : ما حقيقة القرب ؟

أردنا أن نجيب معاً على هذا السؤال واتفقنا على أن نتناول شيئاً نجده قريباً منا . وقبل أن نعدّ أيدينا إلى هذا الشيء نفسه آثرنا الروبوت والصبر ورحنا نسأل عن حقيقة الشيء . وكان لزاماً علينا قبل أن نتجمل السير في طريق مجهول أن تناقش معاً مختلف التفسيرات التي حاول الفكر في تاريخه الطويل أن يجيب بها على هذا السؤال . وقد بينّا لنا أنها جميعاً لم تقرّبنا من حقيقة الشيء . فلنتناول الآن شيئاً قريباً منا ، وليكن هذه الجرة .

نحن نقول إن الجرة شيء ، فما الجرة ؟ نقول إنها وعاء ، ذلك الذي « يمي » شيئاً غيره ويحويه . المحتوى فيها هو الأرضية والجدار . الجرة ، بما أنها وعاء ، شيء مكتف بذاته . هذا الاكتفاء الذاتي يجعلها كياناً مستقلاً يميزها عن كل شيء أو موضوع سواها ، والشيء المستقل بذاته يصبح موضوعاً عندما « نضعه » أمامنا ، سواء كان ذلك في الإدراك المباشر ، أو في ذلك الحضور الذهني الذي يتم عن طريق الذاكرة والصور . ومع هذا فإن شئونة الشيء لا تكون في تصورنا له كموضوع ، ولا « موضوعيته » تحدد لنا كنهه وما هيته .

(١) تداولت هذه التفسيرات جميعاً بعضها في بعض عبر التاريخ الفلسفي حتى أصبحت تطلق على الموجود جملة ، سواء أكان ظاهراً أم غيباً ، مجرداً أم مضميناً أم خلا من أمثال الفن . ولعل تاريخ هذه التفسيرات هو الذي من مبرر الفكر الفلسفي ، وكتب عليه حتى اليوم أن يصطب فيها يسميه « مذهب » و« تفسير الوجود » أي أنه لم يمت من الوجود نفسه أبداً ولم يفكر فيه ، وإنما كان في الحقيقة يبحث دائماً ويفكر ويأمل عن « الموجود » .

فلا تعترض الأول عليه أنه لا يمكننا من التمييز بين الموجودات على اختلاف درجاتها ، بين مجرد الشيء ، والشيء كأداة تقصد إلى هدف ، والعمل الفني الذي لا يشك أحد في أنه أبعد من أن يكون مجرد شيء أو وسيلة لغاية ، وأنتا تبيين من خلاله تجربتنا بالوجود والحقيقة على الإطلاق .

والاعتراض الثاني أن هذا المركب من الصورة والمادة قد أصبح مع الزمن قالباً آلياً يمكن أن يطبق في سهولة على كل ما يقع بين الأرض والسماء ! فإذا فهمت الصورة على أنها العنصر المعقول المنطقي ، والمادة على أنها العنصر غير المعقول وغير المنطقي ، وإذا ربطنا هذه العلاقة بين الصورة والمادة بالعلاقة المشهورة بين الذات والموضوع ، صارت لدينا أداة سهلة تحيل الفكر إلى آلية تبحث بوشك ألا يستعصى عليها شيء .

والاعتراض الثالث أنه لا ينبغي من تصور مباشر للشيء بما هو شيء ، بل يتصوره أداة تهدف إلى غرض ، أغنى أنه تفسير يأتي من جهة الإنتاج والصناعة . وهنا يمكننا أن نفهم ما يقوله أرسطو من أن الصورة تحدد نوع المادة ، كذلك يفعل الحدّاد قبل أن يطرق القاس ، والتجار قبل أن يصنع السرير ، والخزاف قبل أن يسوي الجرة . فارتباط الصورة بالمادة يقوم سلفاً على الغاية التي جعلت لها الجرة والقاس والسرير . من هذه « الغاية » نحدد شكل الصورة كما اخترنوع المادة ، واكتسب هذا النسق المولّف من الصورة والمادة معناه . الشيء إذن بحسب هذا التفسير أداة أنتجتها يد صانع ، والمادة تعيّن من حيث هو وسيلة فحسب ، ولا تعيّن بحال شئيتها بما هو شيء .

ولا نريد أن نعود بمركب الصورة والمادة إلى تطبيقاته الواسعة على الموجود بإطلاقة وذلك من ناحية الخلق والعقيدة وخاصة في فلسفة العصور الوسطى ،

معنى ذلك أننا نصيبها بين الجدران والأرضية ؟ نحن نصب الحمر حقاً بين جدارين وعلى أرضية ، والذي يحفظ السائل المصبوب هو الأرضية والجدران ، وما يحفظ السائل ليس هو بالضرورة ما يعبه .

الحمر حين نقرعها في الجرة تملأ ما فيها من فراغ . الفراغ هو واحة « الوعاء » . الفراغ ، هذا العدم في جرتنا هذه ، هو الذي يجعلها وعاء .

الجرة وحدها تتكون من قاع ومن جدار . ومن هذا الذي تكوّنت منه يمكننا أن نستقرّ على رف أو مكتب ، ولكن ماذا عسى أن تكون الجرة إذا انكسر قاعها أو جدارها فلم تعد تحوى شيئاً ؟ إنها ما تزال جرةً على كل حال ، وإن أصبحت عاجزة عن أداء وظيفتها . فالجرة وحدها هي التي تمسك السائل أو تدعه يفلت منها ! .

من القاع الجدار تتكوّن الجرة ، وبها على الأرض تستقر ، غير أنها لا يكونان هذه الصفة الواحية فيها ، فإذا سلّمنا بما انتبهنا إليه من أنها تكن في الفراغ ، كان علينا أن نقول إن الخزاف لا يسوّى من الطين قاعاً وجداراً ، أو إنه لا يشكل الطين بل يشكل الفراغ . من هذا الفراغ ، وفيه ، ومن أجله سوّى الطين وأعطاه صورته . تصوّر الخزاف هذا الفراغ غير الواحي أول ما تصوّر ، ثم شكّله في صورة الوعاء . الفراغ في الجرة حدّة شكل الإنتاج ، ووجهه كل ضربة من يد الخزاف . شبيهة الوعاء لا تكن بحال في المادة التي صنع منها ، ولكن في الفراغ الذي يحوى السائل المصبوب ويعبه .

وتعود الآن فسلّ : هل كانت الجرة حقاً غارغة ؟ أم سرح بنا الخيال في تأملات شاعرية حتى نسينا كلمة العلم ؟ الفزياء تؤكد لنا أن الجرة مملوءة بالهواء وما يتركب منه من عناصر كيميائية . ونحن حين تملأ الجرة خراً إنما نحمل نوعاً محلّ نوع آخر ، فالسائل

الجرة تظل وعاء سواء تملأناها بالتصور الذهني أو لم تملأها . والجرة ، بما أنها وعاء ، ذات قوام مستقل بذاته . فاما معنى قولنا إنها قائمة بذاتها ؟ هل يفسر لنا ذلك ماهية الجرة كشيء من الأشياء ؟ الجرة لم تكن وعاءً حتى وضعت في صورة الوعاء ، وما تمّ لها ذلك حتى « صنعت » على يد صانع . الخزاف جبّل الجرة من طينة أعدّها وانتفاها ، والطينة من الأرض ، ومنها تحلّقت الجرة جرةً . من هذه الطينة يمكن لها أن ترتكز مباشرة على الأرض ، وبطريق غير مباشر على رف أو مائدة . بالصنعة ومن يد الصانع تمّ لنا ما سمّيناه بقوام الجرة . إن تناولنا الجرة بما أنها وعاء مصنوع جعلها تبدو لنا وكأنها شيء من الأشياء ، لا مجرد موضوع أيّاً كان . أو هل نعود فننظر إلى الجرة على أنها « موضوع » لنحاول ذلك . وسيتبيّن لنا أنها لم تعد مجرد موضوع يمثله التصور الذهني فحسب ، بل هي موضوع سوّته يد صانعه ووضعته أمامنا . بهذا المعنى الجليل يبدو لنا قيام الجرة في ذاتها وكأنه هو الذي جعل منها شيئاً . والحقيقة أننا نرى هذا القوام من جهة الصنع ، من حيث إن صانعاً قصد إليه وفكر فيه . وهنا يتكشف لنا أننا قد رجعنا إلى ما أردنا أن ننفيه ، أعني أننا ستفكر في الجرة من حيث هي موضوع ، وإن كانت موضوعيتها في هذه الحالة آتية من جهة الصنع ، لامن جهة التصور المجرّد . وسيتبيّن لنا أننا قد أعطانا الطريق ، وأن وقتنا عند موضوعية الموضوع لم تؤدّ بنا إلى شيئية الشيء . فلنتنظر الآن إلى المسألة من ناحية أخرى .

قلنا إن شبيهة الجرة تكن في كونها وعاء ، ونحن نعرف معنى الوعاء مما يعبه ، أعني حين تملأ الجرة ، حتى لنوشك أن نقول إن الأرضية والجدران هي التي « تبنى » ما نصّبها فيها . ولكن لنحتمس مرة أخرى من التورط في السرعة ! هل إذا ملأنا الجرة خراً كان

حين توجهنا إلى العالم نسمع منه الكلمة الأخيرة في القضية . والحق أننا لم نجد عنده إلا الفراغ كما تصوره الفزياء ، لا فراغ الجرة كما عشنا عنه ، وأردنا أن نصل به إلى شيثة الشيء .

كيف يعي الفراغ في الجرة ؟ يعي الفراغ حيث يتلقى السائل المصبوب ويحتفظ به ، فكلمة « الوعى » إذن تتضمن تلقى السائل والاحتفاظ به في آن واحد ، وحيثما معاً تُعَيَّن من جهة الانسكاب ، سواء في ذلك سكب السائل في الجرة أو منها . سكب السائل من الجرة إهداء ، وفي الإهداء ما هبة الوعاء — الوعاء محتاج للفراغ الذي « يعي » ما يُسكب فيه . وما هبة الفراغ تكن في إهداء ما فيه . على أن الهدية والإهداء أغنى من السكب والانسكاب . والذي يجعل الجرة جرة سكب ما فيها هدية للرفيق والحبيب . والجرة المقلوغة أيضاً تكتسب ما هيها من الإهداء ، ولو لم يكن فيها من شيء نسكب أو نهديه . هذا الإهداء أو الامتناع عنه أمر يخص « الجرة » وحدها ( فالطرقة أو الحذاء مثلاً لا يستطيعانه ! ) .

هدية الجرة شراب . الشراب قد يكون ماءً أو خمرًا . في الماء يكسبُ النبع ، وفي النبع الصخر ، وفي الصخر نعاس الأرض تستقبل الندى والمطر من السماء . في ماء النبع تلتقي الأرض والسماء في عرس بهيج ، وتحصل الخمر عطية الكرم والعنايد ، ثمرة وضعت من خير الأرض ، وتغذت من شعاع الشمس . في انسكاب الماء وإهداء الخمر تلتقي الأرض والسماء . وفي الإهداء ماهية الجرة وحقيقتها . وفي الجرة تلتقي الأرض والسماء .

الهدية المسكوبة شراب للبشر الفانين ، يروى عطشهم ، وينعش فراغهم ، ويملاً بالبهجة ناديم . والهدية من الجرة لا تكون دائماً من نصيب الفانين ، فقد تدخل العيد ، وقد توهب في عيد مقدس ،

المصبوب يزيع الهواء ويحل في مكانه . هذه الحقيقة الفزيائية لاشك في صحتها ، وهي تطابق التصور العلمي للواقع ، ولكن هل هذا الواقع الذي قدمه لنا العلم هو الجرة ؟ لا مفر من الإجابة بالنفي ، فالعلم لا يتعدى ما يسمح به منهجه من موضوعات ممكنة . حقاً إن المعرفة العلمية ملزمة ، فإ وجه الإلزام في حالتنا هذه ؟ وجه الإلزام أنه يلغى وجود الجرة كشئ ويتصورها مساحة جوفاء محل السائل المصبوب فيها محل الهواء ، أى أن حالة من حالات المادة محل محل أخرى . الجرة كشئ لا وجود لها في نظر العلم . إن المعرفة العلمية ، كما يقول هيدجر ، قد بلغت وجود الأشياء من زمن قديم ، حتى قبل أن تصل إلى تفجير القنبلة الذرية والهيدروجينية . وما انفجار هذه القنبلة وغيرها من أسلحة الفتك والدمار إلا الحلقة الرهيبة الأخيرة من سلسلة طويلة تم فيها الإجهاز على وحدة الشيء ونقته واقعه ووجوده . ولقد بقيت شيثة الشيء في تاريخ الفكر أمراً منسياً لم يكشف عنه حجاب ، وظلت حقيقة مطوية لم تجد التعبير عنها في لغة الإنسان .

لِمَ إذن لم يكشف الشيء عن حقيقته كشئ ؟ هل فات الإنسان أن يتصوره كذلك ؟ ولكن الإنسان لا يفوته أمر لم يكن موجوداً من قبل . إذن ما حقيقة هذا الشيء كشئ هذه الحقيقة التي لم نستطع أن نكشف عن نفسها للإنسان حتى الآن ؟ هل بقيت بعيدة لم تقرب منه ولم تنبه إلى وجودها ؟ وما « القرب » وما حقيقته (١) ؟

سألنا هذا السؤال من قبل ، ورحنا نبحث عن شيء قريب منا لكي نستطيع الجواب عليه ، ووجدنا الجرة ، ولكي نصل إلى حقيقة الجرة كشئ ، سألنا ما الذي جعل الجرة جرة ، وضاع منا هذا السؤال

الشيء عن ماهيته ؟ الشيء يتشياً (١) . والتشيو  
 يضم الرباع القريد في لحظة وفي موضع نشر إليه  
 قائلين : هذا الشيء ١ تحدثنا عن القرب والبعد في  
 مبدأ هذا المقال . قلنا إننا نعيش في عصر انكشت  
 فيه الأبعاد وطويت المسافات ، وبالرغم من ذلك فقد  
 كُتِبَ علينا أن نبقي غرباء عن الأشياء وأن تبقى  
 غريبة عنا . نحن إذن لا نقرب من الأشياء ، وهي  
 لا تقرب منا . ونحن نعيش في حال تختلف عن أحوال  
 آبائنا الأولين ، وعن الفنان والشاعر الذي يكاد يضم  
 الأشياء إلى صدره ، ويحس نبضها على قلبه ، ويلمس  
 طبيعتها العنراء بين يديه . والآن نسأل :  
 ما هو القرب ؟

للإجابة على هذا السؤال رحنا نغتش عن شيء

(١) في اللغة الإلانية القديمة كلمة تغيد التصحيح : Thing .  
 كما أن الكلمة اللاتينية Res تغيد الشيء . كما تغيد القضية العامة التي  
 هم سكان المدينة ويحسبهم حولاً .

ولا يد هنا من كلمة فقال حول ولوع « هيدير » بالبحث في أصول  
 الكلمات والاستقصاءات ، حتى كأنه عالم سحريات ترك الأرض وراح  
 ينش في طبقات القبة ! وهو يسرف في ذلك إسرافاً شديداً حتى يكاد  
 ينزل إلى بقره أنه يشق فلسفته من التلاعب بالألفاظ والكلمات ! هل  
 أنه يوضح ذلك قائلا إنه يريد أن يعود بنا إلى جوهر اللغة الأصلي ،  
 ويريد أن ننشئ إلى الفكرة التي كانت تختفي وراء الكلمة عندما  
 خرجت لأول مرة من فم الإنسان وقبل أن تطفها « المادة » والاستعمال  
 يدنول آخر حسب ما هذه الفكرة بحسب تقبل . ليست اللغة مجرد  
 وسيلة لتعبير ، ولي تصل إلى جوهرها « الأصل » كما دأبنا فنكر فيها في  
 مقام الوصلة والغاية .

وليس الإنسان سيد اللغة ، بل الأول أن نعاكس القضية . ينبغي  
 أن يكون موقف الإنسان من اللغة هو موقف الطاعة والتلقي والاستماع إلى  
 صوت الوحيد الذي ينمينا ( على لسان المباشرة من الشعراء والمفكرين  
 والفنانين ، أولئك الذين يحسنون السمع ) ، وتنشئنا إياه ضجة الحديث  
 البوي ، كما تحببه عنه المادة والاستعمال . لذلك فليس صحيحاً أن يعود  
 الفيلسوف دائماً إلى الأصل القديم للكلمة ، وأن يفكر في المعنى الأول  
 التي كانت تقصد إليه قبل أن يظفها التاريخ والتطور اللغوي والتصور  
 بمعنى جديد ..

وقد تقدم قرباناً للكلمة الخالدتين . هنا تكون هدية  
 الجرة هي الهدية الحقة ، وفي إهدائها يكون جوهرها  
 النقي . صب الشراب حين نعود به إلى أصله الأول  
 يفيد معنى التضحية والقربان للكلمة ، (١) أي الإهداء  
 في معناه الخالص .

في إهداء الشراب يَكُنُ البشر ، وفيه تكمن  
 الآلة ، في الشراب يجتمع الفنانون والخالدون ، وفي  
 إهدائه تلتقي السماء والأرض ، والبشر والآلة .  
 وهذه العناصر الأربعة ، وإن توحدت كل منها بما هيته ،  
 مرتبطة في نسج محكم ، لا يستغنى واحد منها  
 عن الآخر .

إهداء الشراب يكون هدية بقدر ما تجتمع فيه  
 الأرض والسماء ، والخالدون والفانون . بقدر ما يصعد  
 فيه هذا الرباع القريد . ولكن الإهداء هو الذي  
 يكشف عن حقيقة الجرة . والإهداء من الجرة -  
 كما قد كنت - يجمع كل ما يتصل به بسبب : تلقى  
 انحر والاحتفاظ بها ، القاع والجدار ، الفراغ في  
 الوعاء ، صب الشراب باعتباره هدية وتضحية .

الهدية تجمع هذه الأمور كلها من حيث تجمع  
 الرباع القريد ، وتجعله يتلبث في هذا الشيء الذي  
 أسميناه بالجرة . وهذا التجمع العجيب هو الذي  
 يكشف لنا عن حقيقتها ، فهي اللحظة والموضع  
 الذي يحل فيه .

الجرة إذن تكشف عن ماهيتها كشئ ، والجرة  
 جرة من حيث هي شيء ، ولكن كيف يكشف

(١) من ذلك الكلمة الإلانية Ghu ، والقمل Gheena ،  
 والكلمة الجرمانية القديمة Ghu ، والقمل اليوناني xēnu وسمناها  
 جيماً تقدم الأضمة والقربان .



الخالدون هم رسل الربوبية . من جوهرها الأزل<sup>١</sup>  
المقدس يتجلى جوهر الإله لنا ، أو يحجب  
جلاله عنا .

إن ذكرنا الخالدين فقد ذكرنا العناصر الثلاثة  
الأخرى ، في وحدة الرباع الفريد .

القانون هم البشر ؛ ذلك أن الإنسان وحده يموت ؛  
أما الحيوان فليس في قدرته أن يعاني تجربة الموت ،  
ولا أن يتمثله أمامه أو وراءه . والموت تابوت العدم ،  
هذا الذي لا يوجد أبداً ، وإن كان فيه سرُّ الوجود  
نفسه . الموت هو مأوى الوجود ومأمته ، كما هو  
تابوت العدم ومثواه . والقانون ندعوم كذلك ،  
لأنه لا يحياهم على الأرض موقعه معاد ، بل لأنهم  
وحدهم يستطيعون أن يموتوا ، أن يقاسوا تجربة الموت  
عنا هو كذلك . والإنسان يموت ، ويعاني تجربة الموت  
معاناة متصلة ، ما بنى موجوداً على الأرض ، تحت  
السما . وأمام الخالدين .

إن ذكرنا القانون فقد ذكرنا معهم العناصر الثلاثة  
الأخرى ، في وحدة الرباع الفريد .

الأرض والماء ، الآلهة والقانون ، كل منها  
مستقل<sup>٢</sup> بكيانه ، غير أنها جميعاً متحدة في نسق<sup>٣</sup>  
فريد ، وكل عنصر منها يعكس على طريقته جوهر  
العناصر الثلاثة الأخرى . كل منها يعكس ذاته في  
داخل هذا النسق العجيب ، وفي هذا الانعكاس يستضيء  
كل عنصر على حدة ، كما تشرق الكل<sup>٤</sup> هالة من النور .  
كل منها مستقل بذاته ، متمتع بجرئته ، غير أن الوحدة  
التي تتألف منها جميعاً وحدة<sup>٥</sup> ضرورية ، سوف نطلق  
عليها اسم « العلم » . هي وحدة لا تعرف بالتفسير  
والتعليل ، لأنها بسيطة كلية إن جزأناها إلى عناصرها ،  
أو فسرتها بغيرها فقد غاب عنا جوهرها ومعناها .

قريب منا ، فلما وجدنا الجرة رحنا تفكر في ما هيها  
كشيء ، وبعد أن وجدنا حقيقة الشيء من حيث هو  
كذلك أحسنا بأننا نزداد قرباً من حقيقة القرب .  
« فالشيء يتشأ » . وهو في تشيؤه يجمع الأرض  
والسما ، والقانون والخالدين ويقرب هذه العناصر  
الأربعة بعضها من بعض بعد أن كانت بعيدة غاية  
البعد (١) . في هذا « التقريب » تكمن حقيقة القرب .  
غير أن « القرب » يخفي حقيقته عنا ، حتى لنستطيع  
أن نقول إن أقرب الأشياء إلينا هو في الوقت نفسه  
أبعدا عنها ..

الشيء يجمع العناصر الأربعة ، يضم الأرض  
والسما ، ويجمع القانون والخالدين .

الوجود على الأرض معناه كذلك الوجود تحت  
السما . والوجود الثاني يكون كذلك بقدر ما يتصور  
ذاته في مقابل وجود خالده غير موجود<sup>٦</sup> .  
والعناصر الأربعة تلتقي في وحدة أصيلة تولد  
ما سميناها « بالرباع الفريد » .

الأرض هي المهد والحد ، الغذاء والممر ينعان  
من قلبها ، الماء واليابسة يمتدان على صدرها ، النبات  
والحيوان يحميان على خيرها ، ويلقيان نصيبها من حنانها .  
إن ذكرنا الأرض رجع بنا الفكر إلى العناصر  
الثلاثة الأخرى ، في وحدة الرباع الفريد .

السما هي مشرق الشمس ومغربها ، مطلع القمر  
واختداره ، ابتلاج النهار وغسق الماء ، رهبة الليل  
وروعة النجوم ، أحوال الطقس ودورة الفصول ،  
موكب السحاب وزرقة الأثير .

إن ذكرنا السما رجع بنا الفكر إلى العناصر الثلاثة  
الأخرى ، في وحدة الرباع الفريد .

هو معنى وجوده وسكنه على الأرض (١) . بهذا نعود  
بالشيء إلى مملكته الأولى ، إلى كهفه الأمين . وبهذا  
نكون قد اقتربنا من حقيقة الشيء ، والعالم ، والقرب  
في آن واحد !

والآن أيها القارئ ، هل عرفت : ما هو الشيء ؟

الشيء يجمع العناصر الأربعة ، والشيء يضم  
العالم — وهو الاسم الذي سمينا به وحدة الرباع  
الفريد — في لحظة وفي موضع سميناه بالشيء .

ليس وجود الإنسان مجرد وجود على الأرض ،  
وتحت السماء ، وأمام الخالدين ، ولكنه كذلك وجود  
« مع » الأشياء . وفي الأشياء يتجمع الرباع الفريد  
كما قلنا ، وعلى الإنسان أن يشعر بهذه الوحدة الأصلية  
للعناصر الأربعة ، وأن يبقى عليها في الأشياء ، وذلك

(١) M. Heidegger Bauen Wohnen Denken, in  
Vorträge und Aufsätze, p. 145-63, G. Neske  
Pfullingen 1954.



# البلد والحقول عليه بالبحر

## مراجعة من فصل واحد

بقلم الأستاذ فتحي رضوان

المكان — محطة سكة حديدية ، في قرية صغيرة . مبنى المحطة قديم ومتهلّم . وعند بده المسرحية لاي شاهد على رصيف المحطة من عمالها وموظفيها ، سوى عامل إشارة كان يحمل في يده فانوساً صغيراً أحمر . تبعث بذباته المتراقصة داخله ، حركات الهواء البارد . أما هو فقد جلس مقعياً إلى جانب فانوسه الذي وضعه على الأرض . ثم أخذ ينمخ في يديه بشدة ليخفف شعوره بردهما . لا يبدو من وجهه إلا أقل القليل . فقد رفع معطفه الأصفر القديم فغطى كل عنقه ، وأسدل وجهه . كما غطت الجزء الأعلى من وجهه ، طاقية من الصوف الأصفر .

الزمان — ساعة في الليل قبيل منتصفه .

ويشاهد على رصيف المحطة ، تحت مصباح بضاء بزيت البترول ، مقعد خشبي أخضر اللون طويل نوعاً ، مكوّن من عصي خشبية رفيعة وطويلة متقاربة شيئاً ما ، بعضها عظم ، وبعضها سليم . ولكن لونه ، قد حال ، فأصبح من العسير القول بدقة ما إذا كان أخضر حقيقة ، أم هو أسود ، أم أصفر . . وعلى مقربة منه شجرة عالية نوعاً يبدو أنها قديمة قديم المحطة . يجلس على المقعد رجلان : أحدهما طويل القامة وعريض المنكبين ، ذو شوارب كثيفة سوداء ، تغطي بغير نظام شفته العليا وأكثر فمه وبعض شفته السفلى . وعيناه واسعتان ، سوداوان ، تلمعان في الليل لمعاناً يبدو عن بُعد غميفاً . ولكن إذا اقتربت منه وجدت على وجهه ، على الرغم من ضخامة تقاطيعه ، بساطة وطيبة . أما مظهره الخارجي فقاطع بأنه موظف بالدولة التي ينتمي إليها ، فهو يلبس زيّاً عسكرياً . أما الرجل الآخر

فنجيف أقرب إلى القصر منه إلى الطول ، يبدو ساكناً ، وإن كانت عيناه الصغيرتان تدلان على ذكاء شديد ، وحساسية مفرطة ، وقلق . ولكن فيها عدا ، ما تظهره هاتان العينان النفاذتان ، فكل ما فيه يدل على عدم الاكتراث . وقد لا تصدق هذا المظهر الذى يفيض بعدم المبالاة إذا تبيئت أن فى معصميه أغللاً حديدية ، وأن هذه الأغلال متصلة بسلسلة من الحديد أيضاً ، تنهى إلى يد الرجل الأول . وأنه فوق ذلك يلبس «بيجاما» من قماش أحمر فاتح اللون ، يقذف إلى قلبك صورة مزعجة ، لأنه يذكرك برداء الإعدام .

والواقع أن أول الرجاين ، هو جلاءد مكلف تنفيذ حكم الإعدام فى الثانى ، فى عاصمة أحد الأقاليم . وهما الآن يقطعان مرحلة من مراحل رحلتهما ، بعد أن صدر الحكم ضد الثانى من محكمة كبرى فى عاصمة الدولة ، فى إحدى القضايا الهامة .

وقد كان الواجب أن يصحب الحارس حرساً ، لولأن الفترة التى صدر فيها الحكم ، كانت فترة اضطراب أفقر الدولة ، وأعجزها عن أن تدفع مرتبات أكثر الموظفين ، فقل عدد من كان يقبل العمل عندها ، ومن ثم فقد اكتفت بحارس واحد ، كان هو الجلاد المكلف تنفيذ الحكم . وقد سهّل على الحكومة اتخاذ هذا الإجراء أن ذلك المحكوم عليه بالإعدام ، طوال التحقيق والمحاكمة ، كان يطمئن السلطات إلى أنه لن يبذل أى جهد للفرار ، فضلاً عن أن المحكمة التى أصدرت الحكم عليه ، أصدرت عشرات الأحكام المائلة على غيره ، فأصبح فرار واحد من بين مئات لا يسبب قلقاً ، ولا يمثل خطراً . . . !

وكان الرجلان قد وصلا إلى هذه المحطة الصغيرة على خط فرعى للسكك الحديدية ، ليستقلاً منها قطاراً سريعاً ، على خط أصلى ، يوصلهما إلى عاصمة الإقليم الذى ستنهى عنده رحلتهما .

الخفير - [يشعلها بخزعة سريعة] مساء الخفير !  
الجلاد - مساء الخفير !

الخفير - إلى أين أنتم ذاهبان ؟ [ ينظر إلى المحكوم عليه بالإعدام وكأنه لم يسمع شيئاً ] والسيد ، لماذا لا يتكلم ؟ أيشعر بالبرد ؟ [ يديه إليه التحية ] : مساء الخفير . المحكوم عليه - [ في ذهنه ] : مساء الخفير ..

الخفير - البرد هنا شديد .. وثوبك لا يدفئك كما يظهر لي . لأنه من القطن . [ تصيح له تكلم فترى ] ماذا ؟ ! ماذا ؟ ! أي نوع من الملابس هذه ؟ . أحمر .. أحمر قاني ! قول لي ما الخفير ؟

المحكوم عليه - لا تنزعج .. لأنني لا أشعر بالبرد .. فتوب أقل مما تتصور .

الخفير - [ مشيراً إلى الأعداء ] وهذه ؟ وهذه الأعلاء ؟ ! أما هؤلاء ؟

المحكوم عليه - ليس البرد شديداً ، بالعكس إن هدوء المكان يدعو إلى الراحة ، فلفقد قضيتنا يوماً في سفر شاق .. منذ الصباح الباكر ونحن في قطارات وتنقلات .

الخفير - [ وقد استول عليه نزع شديد ] هل أنت متأكد ؟ [ ناظراً إلى الجلاد ] هل .. هل .. صحيح .. ماذا أقول ؟ [ يشير إلى رأسه بإصبعه ]

الجلاد - لا .. اطمئن . إنه بخير .

المحكوم عليه - [ غاسقاً في بهمة وسرور ] حقيقة اطمئن ، أنا بخير ، على الأقل مثلك .

الخفير - [ مأسوفاً ] مثلي ! كيف ! ! إنها بذلة .. بذلة حمراء ، وتلك أعلاء .

المحكوم عليه - [ ناظراً إلى الجلاد ] هل تسمح لي أن أقول له الحقيقة ؟ [ غير منتظر الإذن ] . نعم ، أنا محكوم على بالإعدام . وهذا السيد ، هو ..

الجلاد - [ ينادي الخفير الجالس إلى جانب الصباح الزرقى ] : هو .. يا أسطى ... يا معلم .. متى يصل القطار ؟  
[ الخفير من بعيد ] : تقول القطار ؟ .

الجلاد - نعم القطار . هل عندكم في هذه القرية شيء غيره ؟ أنا لا أرى إلا المحطة . وكان الناس قد هربوا من القرية أو ماتوا .

الخفير - [ في غير اكتراث ] : أنت تريد القطار أم أهل القرية ؟ !

الجلاد - القطار إذا وصل ، يكفيني عن السؤال عن أهل القرية ..

الخفير - القطار سيصل .

الجلاد - متى ؟ .

الخفير - حينما تراه ، وتسمع صوته من بعيد ، أعلم أنه وصل .

الجلاد - ومنى أراه ، وأسمع صوته لأن بعيداً

الخفير - حينما يترك المحطة التي قبلنا مباشرة ، سترى ضوءه ، وستسمع صوته ، لأن الليل هادئ ، والناس نيام ، وصوت القطار قوى .

الجلاد - ولكن أليس للقطارات في هذه القرية مواعيد ؟

الخفير - [ يضحك وهو يدير التافوس في يده ] : مواعيد ؟ ولماذا مواعيد ؟ . حينما يصل القطار ، يصل . وعندها يعرف أهل القرية جميعاً بوصوله ، فمن كان منهم بلا عمل وجاء ، أطل خلال النوافذ الزجاجية المغلقة أو المفتوحة ليرى القادمين من العاصمة [ يقرب من الرجلين وبه التافوس ] ليرى الملابس الفاخرة ، والمآكل الشهية ، والنساء الجميلات .. كل ذلك في المدن ، أما نحن فعندنا الجوع ، والمرض فقط .. وهما نعمتان لا يستهان بهما . [ يضحك بلا سرور . ويزداد نهبا اقتراباً ، ويتأمل فيهما في شيء كبير من التفصيل ] .

المحكوم عليه :- تتمنى وقوع حوادث ؟

الخضير - ثلاثين سنة في هذه المخططة .. بنفس القانون .. المصباح تغير في هذه المدة مرتين فقط .. وأنا أقوم بنفس العمل ... فلو حدثت حادثة فاجرائد ستكتب .. على فكرة هل معك جريدة ... جريدة مصورة ؟ فإن لى ولدأ يذهب إلى المدرسة في البندر ، وهو يرى الجرائد مع طبيب المركز ، ومع وكيل النيابة ، وأحياناً مع المدرس ، ويريد أن يرى الصور .. لقد التقطت من عربة قطار جريدة مصورة ..

المحكوم عليه - [ يبدو عليه الارتباك ] أنا أسف .. ليس معي جريدة .

الخضير - [ في خفة يده انطلق لسانه ] لا بأس .. لا بأس ، كان يتفأ منى أن أسألك شيئاً من هذا وأنت في خذة يدأ هنية .. الظروف .

المحكوم عليه - لا أبداً .. كنت أحب أن تكون معي جريدة .. ولكن ليس معي نقود .. وآسف أيضاً لأننى لا أستطيع أن أعدك بإرسال جريدة إليك في المستقبل ..

الخضير - ما أأطلقك .. [ متفصفاً ، غير منك ماذا يقول ] وعنوانك ؟ [ ثم يتوقف فبناة .. ] أنا أهلى .. البرد شديد والقطار اللعين لا يريد أن يحضر ..

المحكوم عليه - لقد كنت تحدثنا عن الحوادث ..

الخضير - [ وكأنما تذكر شيئاً فبناة ] . صحيح .. أقول إن الحوادث لو حصلت هنا .. لتقدمت قريباً .. على الأقل يعاد بناء المخططة التى اختلف آباؤنا في تحديد عمرها .. لا ندرى هل انقضى عليها خمسون أو ستين أو سبعون سنة .. البعض يقول إنها أول محطة بنيت ، لأننا على الخط الرئيسى في البلاد . أول خط وضع .. المحكوم عليه - فإذا حدثت حادثة ..

الجلاد - أنا زميله في هذه الرحلة .. سنصل إلى عاصمة الإقليم !

الخضير - زميله في الرحلة ؟ ماذا بكما أنها السيدان ؟ في أية رحلة ، وأية زمالة ؟ يبدو لى أن من الخير أن أوقف ناظر المخططة

الجلاد - [ في نللة ] ناظر المخططة ؟ ما دخله ، وما دخلك أنت ..

الخضير - [ متعلداً تهتة الجلاد ] لا شيء ... ! اعترنى ، فإنى لم يسبق لى في هذه المخططة ، وأنا أعلم بها منذ ثلاثين ..

الجلاد - [ متافهاً ] : لا تقص على تاريخ حياتك فهذا شيء لا يهمنى .. أنا سألتك السؤال الوحيد الذى أردت له منك جواباً ، فلم تعرف كيف يجيب .. والآن .

الخضير - [ مرتبكاً وكأنه يريد ليل عبقاً عمرها ] والله أنا لأعرف منى يصل القطار .. فنى هذه المخططة لا توجد لوحة للمواعيد .. والقطارات هى نفسها لا تعرف المواعيد .. تصل حينما تصل ..

الجلاد - [ مستعفاً في لجة تفيض تأنيباً ] وناظر المخططة .. ؟

الخضير - ينام عادة حتى تسمع زوجته صوت القطار في المخططة السابقة فتوقظه . قد تعود هنا .... وبمجرد وصول القطار يتسلم البريد ، ويذهب إلى النوم . الجلاد - لا تحدث هنا حوادث ، تصادم مثلاً ؟ !

الخضير - [ وقد سرى عنه ] حوادث ؟ . [ يتفهة ] تصادم ؟ [ تملر تفهته ] تصادم مع أى شيء . ؟ هو قطار واحد يا سيدى يمر علينا في الظهيرة ، وآخر في الليل .. في مثل هنا الموعد .. والقطار مخلوق إذا لم يتصادم .. تصادم ؟ [ يمد إلى التمسك ] حينما لو وقعت حادثة واحدة .. ولو حادثة واحدة ...

[ غامقاً ذراعاً في يأس ] يتطلع ماذا .. الهواء والقضاء ..  
[ يستأنف سيرة ويرى بحث نفسه ] .. نسوفى هنا .. أنا  
والقانون .. كل ليلة في البرد .. أنا أضحك على  
نفسى .. لماذا التعب .. والقانون .. والزيت ..  
كلام فارغ .. حادثة ..

[ عندما يصل إل نهاية الرصيف ، يدير وجهه مرة أخرى وينظر  
إلى الاثنين ويتوقف تماماً عن السير ] لكن أيهما الجلد ، وأيها  
المحكوم عليه بالإعدام ؟ إعدام دفعة واحدة .. إنه  
والله مجنون .. أنه كعريس ذاهب إلى عروسه ..  
لا يد أن أوقف زوجتى وابنى ليشاهدوا هذا المنظر ..  
ونافذ المحطة ، سيفرح ، لأنه سبرى قبل أن يموت  
شيئاً مهماً . [ يفتنى عند نهاية الرصيف ]

الجلاد - يودى أن أحطم عثقتك وأنسى .. ماذا  
تريد الدولة أكثر من أن يموت ؟ في أى عمود من  
أعمدة المحطة .. أو أى شجرة أستطيع أن أغلقتك ،  
وبعد بضع ثوان تنهى .. إن الحياة الإنسانية كلام  
فارغ .. حل وتك [ حركة صامع يده ، تنفى السرعة والبساطة ] .

المحكوم عليه - الأمر عندى سيان كما تعلم ..  
هنا ، أوفى سجن العاصمة ، أو بحضور النيابة والصحافة  
والأطباء .. هناك بلا شك احتفال رسمى . ومن حقى  
أن أودع بأهنام [ يفسك ] .

الجلاد - كُفَّ عن هذا الكلام وإلا ألقيتك  
تحت القطار ... إذا جاء هذا القطار ... [ يصرخ ]  
أرجوك لا تقل لي إنه لا مانع لديك .. أنا أعرف ..  
ولها أنا أكاد أجن .

المحكوم عليه - الحقيقة اننى آسف جداً ... لقد  
ثقلت عليك صحبتي ، ولكن الطريق الطويل والدولة  
هى الى اختارت ذلك .

الجلاد - تباً لهذه الدولة ... هذه الدولة التى  
رمتنى في طريقك ، أو رمتك في طريقى ... لقد كنت

الخفير - سيأتى حكمدار البوليس ، وطبيب  
ليرى الجرحى ، وصحافى أو صحافيان ورئيس  
المنطقة بمصلحة السكة الحديدية .. ومعنى هذا أنهم  
سيعرفون أننا هنا .. وسيعرفون إسمى ، وسرون وجهى .  
[ يهر كتيه ثم يمسح على الأرض ] لا أحد يعرفنى يا سيدى .  
إلا ناظر المحطة . وناظر المحطة نفسه لا يعرفنى إلا كما  
يعرف ناقوس المحطة والكرسى المعطى الذى يجلس عليه .  
فنحن لا نتكلم ، ولا نتبادل التحية . لقد سمع النظر  
إلى وجهى . والمجيب أن أحداً منا لا يريد أن يمرض  
أو يموت .. وشئ ما لا يحدث أبداً [ يحثف فجأة ]  
هل ارتعدت ؟ [ غامقاً المحكوم عليه ] وددت أن أحضر  
لكما شيئاً ساخناً . شاي مثلاً ..

الجلاد - [ بلا جملة ] وما يمتك ؟ .

الخفير - [ مرتبكاً وناظراً إلى القانون ] القا... والقطار

الجلاد - [ ضاحكاً مسكاً عاباً ] . قانون ؟

أى قانون يا حضرة المحترم ! [ يأخذ منه بضع حبات ويديره في  
فيه من الحزق ] هل تظن أن القطار ينتفع بقانونك ؟

المحكوم عليه - [ متشغلاً ليحس الخفير من الصغرة ]  
القانون ضرورى .. ولكن [ منبها الحديث إلى الخفير ]  
ألست تريد حوادث ؟ !

الخفير - [ مرتبكاً ويتورطاً ] نعم .. ولكن !

المحكوم - لإذهب .. واطمئن .. أنا سأمسك  
لك القانون . أوفى كيف أنصرف ... لنفرض أن  
القطار ظهر ..

الخفير - [ يده مزم على اللعاب ] على رأيك ..  
الحياة بلا حوادث كلام فارغ .. سأذهب حالاً ...  
البيت قريب . وسأوقف الناظر .. سيبر جداً .  
سيبر حينها يعلم أن بالمحطة آدميين .. [ يترك القانون ويسير  
ثم يتوقف بعد بضع خطوات . ورجعه لما ويتبل ] إذا ظهر  
القطار فلا تسأل عنه . دعه يتطلع أى شئ .. أى شئ

فمن اللحظة الأولى رأيت منك شيئاً غريباً ... هذا الهدوء . بل هذا السرور ... ثم كلام بسيط ... ولكنه لا يبقى شيئاً في مكانه !

أنت مجرم ... لقد أحسنت الدولة لأنها ستشتك المحكوم عليه - أنا وعدتكم ألا أتكمم ... فلا تنضايق إذا أنا لم أرد عليك .

الجلاد - [ كأنما يطلب نفسه ] ولكن لماذا اختاروني أنا لأشتكك ؟ ولماذا لم يشتكوك هناك حيث صدر الحكم ؟ أية ضرورة في أن تشتك في المكان الذي أمرنا بأن نذهب إليه ؟ يا لم من سخفاء ! لا بد أن يراك أهل المدينة معلقاً في الهواء .. وأن يتمتعوا برويتك صاعداً إلى المشتقة .. كان يمكن أن يرسلوا جيشك في طرد .

المحكوم عليه - [ عظاماً بالامتصاص ] طرد ... الجلاد - نعم ! طرد .. أفضل مائة مرة من أن أسحبك معي من قطار إلى قطار ، ومن مدينة إلى مدينة . وأنت طوال الطريق ، تنفث سمومك في هذوء وبلا تعجّل ، حتى أصبحت لا أدري رأسي من رجلي .

تصور أنني أفكر ! هذه هي الجريمة التي سأشتكك من أجلها أنا لا يعني ما فعلت ولا الحكم الذي أصدرته المحكمة ضدك . لأول مرة سأؤدى واجبي الرسمي لحسابي الخاص وبتلذذ وتشفّ .

المحكوم عليه - إذن أنت مدين لي بالشكر . لقد جعلت واجبك عملاً لذيذاً .

الجلاد - أخيراً .. عملاً لذيذاً .. وبعبء أن أشتكك ماذا أفعل ؟

المحكوم عليه - [ يدهو ] - تشتك غيري .

الجلاد - كان ذلك قبل أن أعرفك .. قبل أن

هادئاً ، وسعيداً فجاءت هذه الرحلة ، كريح ، وحطمت باب داري ودخلت إلى غرفها ... فطار كل شيء من مكانه ...

المحكوم - [ متلذذاً ] سأكتفٍ عن الكلام ...

الجلاد - [ يصنع ظهر المحكوم عليه يده مبرحة ] وما القائدة ..؟ لقد انتهى كل شيء ... لقد تكلمت ولم يعد هناك سبيل للنسيان ما قلت .

المحكوم - ولكن أنا ... لا أتذكر شيئاً

الجلاد - أما أنا فأذكر كل شيء ... أنت لم تعرض وكان هذا وحده كافياً لأن يشعل في رأسي ناراً ... ناراً [ يصحك في استغراب ] رأسي أنا .. إن الجميع كانوا لا يتصورون أن لي رأساً ، وأنا نفسي .. كنت مشغولاً بحذاء ألبسه في قديمي .. أوسيجارة أسكها بيدي وأضعها في فمي ، أما رأسي فعمل ياشق حساباً ... المحكوم عليه - على كل حال لم يبق على الرحلة إلا القليل .

الجلاد - وماذا بعد الرحلة .. ؟

المحكوم عليه - ستضعني في الحبل ... تلك ... وكل شيء ينتهي [ متلذذاً حركته ]

الجلاد - [ ضاماً كف يده اليمنى وكأنه يريد أن يضرب المحكوم عليه ] ما هو الذي سينتهي ... الكلام الذي قلته لي ... الأفكار التي لا أدري كيف نبتت ... أفكار [ يصحك في سريّة وبراية ] من كان يصدق أيضاً أنني أفكر ... أفكر لم يبق إلا هذا . كنت كهذا الحيوان الذي يسمونه خفيراً .. اشتق الناس وأذهب إلى يبقى آكل وأنا ، وألد الأولاد بنين وبنات ... عدداً لا أذكره ! ولكن لم يكن بين كل الذي شتقهم واحد مثلك ... كان منهم شجعان لا يخافون الموت ولكنهم جميعاً كانوا كالبهام مثل ... أما أنت



الجلاد - [ وكأنه لم يسع شيئاً من هذا الكلام كله ]  
ضاعت حياتي ! دخل فيها هذا الشيء الذي يسمونه  
أفكار . فقدت معناها . لماذا تولد ما دنا سموت ؟  
لماذا نبتى مادام كل شيء يهدم ويحول ؟ لماذا أعيش  
ببضعة قروش ، ويعيش غيري بملايين ؟ من  
المستول عن هذا الفلظ : القدر أم نحن ؟ فإذا  
كنا نحن ، فلماذا لا يحقنا الله ويأني بغيرنا ؟ أما  
إذا كان القدر هو المستول فمن الذي سيحاسبه ؟  
ومن الذي سيصلح العالم غير الله ؟ هذا كفر ، أنا  
أنا أعلم . ولكن أنت المستول .

المحكوم عليه - هل قلت لك شيئاً من هذا ؟

الجلاد - أنت لم تفتح فمك . مظهرك . استهانتك  
بالموت . بل سرورك . كلماتك القليلة . هي التي  
جعلت من الحمار الذي كان راقداً في عقل ونفس ،  
إنساناً يفكر ، وهو لا دراية له بهذه الصناعة المهلكة .  
صناعة التعكير . ولذلك فأنتلك يجب أن يشقوا علناً ،  
بل يجب أن يحرقوا . أنتم لصوص ، لأنكم تسلبون  
راحة الناس ولا تعطونهم شيئاً عوضاً عنها . أفكار  
يعنى جرائم يعنى أمراضاً لا تعالج

[ فبما يملك المحكوم عليه من عقله ويكاد يفقه . فيرد  
لأن المحكوم عليه ]

الجلاد - هذا اللسان الذي يتدل بؤدى لو أقطعه  
بلساني .

[ يكاد يمسى حل المحكوم عليه ، وفي هذه اللحظة يحضر  
التعير معه زوجته وابنه ، يصران برأى به شاي ]

التعير - [ يرى الجلاد ويرى تحت المحكوم عليه فيوجه الكلام إلى  
زوجه وابنه ] - أمرعى . . يظهر أن الجلاد بدأ يفقد عمله  
هنا ... [ ويرجع الحديث إلى الجلاد ] أتشقه هنا في  
الحظة ، وفي الليل ؟ لقد أحضرت الشاي . إنه ساخن .  
أعطه شيئاً منه قبل شقته فإنه كاد يتلجج .

يسرى في يدي مسك الزعاف . أما الآن فأنا  
لا أعرف ماذا أفعل بحياتي . . تصور أنني أسأل  
نفسى منذ عرفتك . لماذا أعيش هذه العيشة ؟ لماذا  
أشتق الناس ؟ ولماذا تشقهم المحاكم ؟ أنا لا أكف  
عن النظر إلى وجوه الناس وإلى تصرفاتهم . . كلهم  
في نظري مجانين . [ فترة مست طويلة ] بئس لك . لو  
أمكن أن أشتقك مائة مرة . . والله لما تأخرت .

المحكوم عليه - أشكرك . .

الجلاد - حذار أن تهزأ بي . . تشكرني على  
أى شيء ؟ !

المحكوم عليه - أن تشقني مائة مرة ، معناه  
إنك ستعطيني مائة حياة . . ومن يدري فقد يحدث  
شيء ما بين عملية شق وعملية شق أخرى . . فأعيش !

الجلاد - نعم ، تعيش ، لتضد الحياة الناس  
وتحرب فيها ، وتشيع الشقاء والإضطراب .

المحكوم عليه - أنا لا أشتى أحداً ، لقد كنت  
سعيداً بحياتي ، فأخذتوني وحاكمتمني ، ثم قررت  
شقتي ، وتغنمت في ابتكار مراسم هذا الشق . وأنا  
ساكت وصابر . وفجأة وجدتك تنهني بأني أضدت  
حياتك ، وتريد أن تشقني لحسابك الخاص . وأنا  
لا اعتراض لي أيضاً . . ومع ذلك لا أستطيع أن  
أرضيك ، ولا أرضى دولتك فماذا أفعل ؟

أنت ترى الناس مجانين . ما ذنبى أنا ؟ ، أنا  
أراهم عقلاء ، وأريد أن أعيش معهم ، ولكن  
أنهم الذين ترفضون وتصممون على قتل .

أنت لا تدري لماذا تعيش ، ولا لماذا تشقني  
وتشق غيري . . فهل أنا سألتك هذا السؤال أو  
حدثتك في هذا الموضوع ؟

الزوجة - [تسكب الشاي وهي تواسل الكلام] توفي  
أبي منذ عشرين عاماً

الخفير - هل أنت تعرفين العشرة من العشرين ؟  
توفي أبوك منذ خمسين سنة . . اسكني ولا تحرقى ، إنه  
مات قبل أن تعرفي السبا من العمى

الزوجة - [تقدم كوب شاي للمحكوم عليه] يبدو  
ياسيدى أنك موظف كبير فى الحكومة . فأنما لم أرَ  
أحداً يابس مثل هذه البذلة الجميلة [مشيرة إلى كوب  
الإعدام]

المحكوم عليه - [ضاحكاً] عشت . . أنا فعلا  
موظف حكومة مهم . بل لعلنى موظف الحكومة الوحيد  
الذى يسمح له بأن يبدل ويطلب ما يشاء ولولا الأزمة  
والاضطراب لأكلت كل يوم ثلاث فريجات ، وأظفرت  
على حساب الدولة لبناً وشايًا وزبدًا وفطائر وحلوى . .  
وشربت ما شئت من السجائر . .

الزوجة - [وهي تقدم الشاي إلى الجلاد الذى يأخذ الكوب  
مضامياً من هذا الحديث] ماهو العمل الذى تعلمه ياسيدى ؟  
إن الحكومة منذ عين زوجى ، وقد عينت فى الحكومة  
منذ ستين عاماً . .

الخفير - قلت لك لا تحرقى ما شأنك أنت  
والأرقام . . معنى كلامك أننى عينت فى الحكومة قبل  
أن أولد . . .

الزوجة - [مضاحكة] على كل حال أنت  
لا تزال شاباً وبخيراً . . مع أن الحكومة لم تعطينا منذ  
عرفنا العمل هنا . . زبدًا أو جبناً . . فهل يمكن  
ياسيدى أن توصى على زوجى ليعاملوه مثلك ؟ وظيفة  
كوظيفةك . . يعطونه ثوباً جميلاً كتبوك . .  
ويوزعون علينا طعاماً كطعامك . . [وكانما خطرت ها  
فكرة جيدة] لماذا لا تأخذهم بمساعدتك ؟ !

الجلاد - واحد من البهائم السعداء الذين كنت  
منذ يومين أحدهم . . أعطه الشاي !

الخفير - هذه زوجتى . . وهذا أصغر أبنائى . .  
كان عندى أولاد كثيرون ومات بعضهم . كثيرون  
يموتون هنا . ليس هنا أسرع من الموت سوى إنجاب  
الذرية . . فكلما قتلنا الموت واحداً ، أتينا نحن بثلاثة . .  
الموت لا يستطيع أن يغلبنا .

لقد أيقظت زوجتى لتشاهد هذا المنظر القريد ،  
محكوماً عليه بالإعدام ، يجلس إلى جانب الجلاد ،  
وهو يضمك ويبتسم . وقد سألتى هل يمكن أن ترى  
عملية التنفيذ ، فبحث أسنانكم : هل يمكن ؟

المحكوم عليه - ممكن . . لقد بدأت فعلا العمل  
منذ دقيقة ولولا حضوركم لبنت العملية .

الزوجة - مساء الخير أيها السيدان  
الجلاد - [لا يره]

المحكوم عليه - مساء الخير . يبدو أنك استيقظت  
من نوم لذيذ .

الزوجة - نعم كنت مستغرقة فى نوبى ، وكنت  
أرى حلمًا . .

الخفير - دعينا من أحلامك . .  
الزوجة - حلمى فُسر فى الحال .

الخفير - دعينى من أحلامك . قلت لك . .  
قدضى الشاى للسيدتين .

الزوجة - [مسيرة فى الحديث عن الحلم] لم أكن  
أظن أن حلمى يمكن أن يفسر هكذا بسرعة . رأيت  
أبى يخرج

الخفير - [مقلداً وبشدة] قدضى الشاى للسيدة . .

واذهبوا ... تشكركما على الشاى ، المهم أن تعرف متى يأتى القطار .

الخفير [ يظلم النظر إلى الناحية اليسرى متفقا كأنه يحاول أن يرى القطار - ] لا يظهر شيء .. يظهر إن سائق القطار نام فى الطريق .

[ يمسك يفتقها ، ويقترب الطفل فى هذه اللحظة من السلاسل ، ويأخذ فى البث بها ] .

الجلاد - [ ساعرا ] ماذا تفعل أنت هنا بفانوسك ؟ ألا توجد لديكم وسيلة لتعرفوا بها شيئا من خبر القطار انكسر أم ضل أم سقطه قطع الطريق .. ؟ كل شيء ممكن فى هذه الأيام .. !

الخفير - [ ماضيا من هذا المجرى ] ماذا يفعل الفانوس .. ؟ والتليفون الذى عندنا لا يوصل إلا للمحطة التى قبلنا ، وإلى بعدنا .. على أنى أيقظت ناظر المحطة ليحضر .

الجلاد - [ ماضيا ] ما كان سيحصل لنا ناظر المحطة ؟ إنه كما أتصور بلا فانوس .

الزوجة - فانوس ! ياها من فضيحة ... إن ناظرنا لا يحمل فوانيس [ بعد قليل ] اسمع ياسيدى ... لماذا أنت تتعجل ؟ نحن لم نكد نتشرف بعد بكم المحكوم عليه - إنهم ينتظروننا هناك ..

الخفير - دعهم ينتظرون .. وفى الصباح نحاول أن نتصل بهم .. اقضيا الليلة هنا .. عندنا مكان مريح للنوم .. ويبت العملة واسع .

الولد - أنا أريد أن أذهب معكما ...

الزوجة - اسكت ... إلى أين تذهب ؟

المحكوم عليه - دعيه يذهب معنا ...

الزوج - الولد يريد أن يتفرج ..

المحكوم عليه - له حق ... إنه شيء يستحق الروية

الجلاد - [ يصر ] ويعد .. ألاينتهى هذا المذمر

المحكوم عليه - [ ضاحكا فى انبساط عظيم ] المهمة التى أقوم بها سهلة لا تحتاج إلى مساعد ... هى حبل وتلك [ مقلدا حركة أصابع الجلاد ] ثم ينتهى كل شيء .. الخفير والزوجة فى وقت واحد - حبل ... وتلك [ يحاولان تقليد حركة الأصابع ] يعنى ماذا !

الجلاد - [ ينظر إلى المحكوم عليه بصدق شديد ] ألم تشبع بعد من هذا الموقف السخيف ؟ ... اسمعى يا امرأة ! تشكرك على الشاى واذهبى ، إلى بيتك ونأى فالبرد كما ترين شديد هنا .

الولد الصغير - [ مقربا من المحكوم عليه وقد شاهد السلاسل ] ما هذا ؟ ... سلاسل يا أمى ... سلاسل وسوار فى يد الرجل !

المحكوم عليه - [ ينظر إلى الولد فى حيرة فديدة ] تعال ... تعال العجب بها !

الولد الصغير - [ ناظرا لأمه ] أريد أن أخذها .. دعيه يعطينى إياها .

الزوجة - [ وقد اكتشفت السلاسل فربت ] ياسيدى أنت ... أنت

المحكوم عليه - نعم أنا ... الإعدام !

الزوجة - [ بعد صمت عميق ] اللهم احفظنا . ولكن ولكن ياسيدى ...

المحكوم عليه - لا عليك ياسيدى ... لا تنزعجى ... الزوجة - لقد كنت تتكلم معنا كأن السلاسل فى يد غيرك .

المحكوم عليه - [ يرفع السلاسل لامل تليدا ] ليست ثقيلة كما ترين ، وأنا لا أتضايق منها ...

الزوجة - وإلى أين أنتما ذاهبان ؟

الجلاد - [ فى غضب ] إلى جهنم .. اسمع أيها الخفير ! خذ زوجتك ، وضع لسانها فى حلقها ،

الزوجة - [ محاولة تهدئة الجلال ] إن بلدنا لم تشهد شيئاً من هذا أبداً .

الخفير - [ ملأها ] هل هذه الأمور المهمة لا تحدث إلا في العاصمة .

الزوجة - نعم ، نحن في قرية صغيرة .. لاحظنا لك ... حتى الإعدام نسمع عنه ولا نراه .

الولد - أذهب معهم ... أذهب معهم ..

الخفير - تلعب معهم ؟ هل حلت ؟ هناك يشقون الناس .

المحكوم عليه - [ لفتل ] لم تر أبداً إنساناً يشق ؟ الطفل - أبداً

المحكوم عليه - [ ضاراً ] المسألة بسيطة .. حبل وتلك حركة بأصابعه وينتهي كل شيء ..

الطفل [ متأسلاً ] حبل ..

المحكوم عليه - نعم حبل .. يوضع حول الرقبة ! ثم شيء مرتفع ، كرسي مثلاً .. أعنذك كرسي .. ثم يُرفع الكرسي ، ويسقط المحكوم عليه ..

الجلاد - [ متفجراً ] يا امرأة خذي الطفل ، خذي زوجك ، وفاتوسه .. ودعونا وحدنا وإلا .. لم أعد أحتمل ..

المحكوم عليه - [ سايباً ] ليشته الأمر هنا ، وخذ من العمدة إيصالا باستلام الجثة ، وعد إلى عملك .

الجلاد - [ ضاراً ] اسكت .. اسكت .. اذهب أيها الخفير .. أريحونا من وجوهكم ..

[ تأخذ المرأة طفلها إلى جوارها ويراد الشاي والأكواب ، ويبدو عليها الخوف ، يسرع رفع أقدام من الناحية اليمنى إلى من الناحية التي جاءت منها الزوجة والطفل . يلتفت الخفير صوب هذا الاتجاه ويبدو عليه السرور ]

الخفير - حضرة الناظر .. حضرة الناظر

[ يدخل الناظر ، وهو رجل عجوز منهم ، يسير على صيف

الاحقة مترعاً . وشواربه بيضاء كثيفة غير متسقة ، وعلى جبهته منظر قديمة ، ويلبس معطاً أسود قديماً مرعاً من بعض جوانبه ، ويضع فوقه شياً ، لا هو بالمتنيل ، ولا بالملسعة . الناظر - نعم مساء [ يلتفت بجدار في وجوه الجلال والمحكوم عليه ]

الجلاد - نعمت مساء .. متى يأتي القطار .. ؟

الناظر - ألا تتفضلون في مكبي .. في بيتي . ! أننا نود أن نقوم بالواجب ..

الجلاد - الواجب يا حضرة الناظر أن يحضر القطار ..

الناظر - [ كأنما ووجهه بمشكلة عويصة ] أه ... القطار .. صحيح .. [ ينظر إلى الخفير ] هل دق التليفون .. ؟ لا حس ولا خبر ..

الجلاد .. [ ضاراً ] ألا يكون القطار قد غيبر رأيه ؟

الناظر - [ فير فام للدهاية غير .. رأيه .. كيف ؟

الجلاد - ذهب إلى طريق آخر مثلاً .. إلى بلد أحسن من هذا ..

الناظر - [ ضاراً ] أنا هنا منذ ..

الجلاد - لا داعي للتاريخ .. سمعنا قصة اللحظة .. ولكن

الناظر - [ متأسلاً ] لم يحدث في ثلاثين .. أربعين .. خمسين ..

الجلاد - مائة سنة .. قام .. لم يحدث في مائة سنة أن القطار تأخر .. إذن من حقه أن يتأخر مرة بعد هذا العمر الطويل ..

الناظر - لا داعي لسرعة القلق .. تعالوا إلى المكتب ..

المحكوم عليه - هم ينتظروننا هناك

الناظر - من هم ؟ ! وما هذا ؟ سلاسل ! حضرتك ...

لقد سقطت عربة من القطار.. واشتعلت النار في عربة ثانية. أين الخفير؟ ! نريد سلسلة من الحديد.. جزيرة.. حبالاً..

الزوجة [ سيدة ] حادثة ..

الخفير [ مبتاً ] يا لحظ .. حادثة في المحطة التي قبلنا .. !

الرجال - نجدة .. نجدة .. حبل نرفع به العربة التي وقعت ..

حبال .. سلسلة حديد . !

الخفير - عندنا سلسلة [ يشير إلى سلسلة المحكوم عليه ] .

[ يهم أحد الرجال حل السلسلة فيختبرها ]

الرجل - غاية المطلوب . ! لكن بسرعة .. العربة ستسقط من الكوبري .. الناس سيموتون .. بسرعة .

بسرعة .

الجلاد - [ متكرراً ] هل هذه السلسلة تنفع

الرجل - [ متندباً ] جداً ..

الجلاد - كم في العربة ؟ !

الرجل - [ أكثر انفعالاً ] كثير ..

الجلاد - [ وقد حزم ، يخرج من جيبه ملفاً صغيراً ، ويفتح به قفل الأندال ويسطها أمامه ، فيراها طويلة وقوية ] اتخذ هذه السلسلة ، واتخذ معها هذا الرجل .. إنه في حراستكم .. استعنوا به . إنه من المدينة ، وحسبنا أن يفلت منكم . ستأق به الدولة من آخر الدنيا .

[ تلك اللسل من يد المحكوم عليه ]

[ فيبقى في مكانه ولا يتحرك ]

أحد الرجال [ يمشي إلى الأمام ] تحرك .. لا وقت عندنا نفضحه .. تعال .. امش ..

المحكوم عليه - خذوا السلسلة .. وأنا سأبقى هنا .

الجلاد - اذهب معهم ...

المحكوم عليه - لا أدعك أبداً .

المحكوم عليه - نعم أنا .. المدير والنيابة والبوليس ، الجميع ينتظروننا .

الناظر - لك حق ... ولكن حضرتك مستعجل ؟ !

المحكوم عليه - أنا .. مشغول فقط براحة الآخرين !

الناظر - لا تؤاخذوني .. إننا هنا جماعة على

قدر حالنا لم نسمع بشيء من هذا .. نحن هنا نعيش

وكأننا وحدنا في هذا العالم .. لم نر ضابطاً ، ولا شيئاً

من هذا .. والحمد لله لا تحدث عندنا حوادث من أي

نوع .. حتى ولا حوادث القطار

الخفير - هذا من سوء الحظ .

الناظر - كيف ؟ أتريد حوادث ؟

الخفير - أريد علاوة .. وأريد لك ترقية !

الناظر - والحوادث ترقيني !

الخفير - طبعاً .. على الأقل سيعرفون أنك

موجود هنا . هم هناك يحسبون أن الأمور تجري وحدها

في المحطة .. هم لا يعرفون مثلاً أننا معرضون لزيارة

كزيارة السيدين .. ما دام القطار يمر علينا ، ولا يقف

إلا دقيقة ويها ينزل ركاب الخط القرصي ، فلا داعي

لترقية .. ولا علاوة .. نريد حادثة . حادثة يارب

[ يتوجه في السبيل نحوه أحمر شبيه الحمرة ويرتفع لأعلى

انفعالاً عالياً . ويسمع صيغ وصراخ من بعد ]

- الخفير - ما هذا . حادثة !

الناظر - [ مرتبكاً ] لا تقل هذا ، قال الله ولا فالك ..

[ يزداد الصراخ ]

الخفير - [ مبتهاً ] والله حادثة .. القطار احترق ..

الولد - [ يعقب يديه فرحاً ] الحريق .. الحريق ..

انفزع عليها ..

[ يأتي من الناحية اليسرى من محطة عدد كبير من الرجال ..

يبدو عليهم الفزع والاضطراب ]

اثنتان أو ثلاثة من الرجال - أين ناظر المحطة ؟

- الجلاد - بل دعنى . .  
 المحكوم عليه - إذا ذهبت فلن أعود... سأهرب !  
 الجلاد - لن تفعل . .  
 المحكوم عليه - كيف لا أفعل .. أنا محكوم على بالإعدام . أنت ستحاسب على ذلك .  
 الجلاد - [ فى عدم اكتراث ، وبأس ياد ] لا تخدثنى من النتائج . اذهب وأنقذ الناس ، وأعمل عملاً طيباً فى حياتك . سأنتظرك ..  
 المحكوم عليه [ مسكاً يده الجلاد ] ماذا يدور فى رأسك ؟  
 الجلاد - [ ينفه يده فيما به الاماء ] أنت أيضاً تتحدث عن رأسى ! حسناً لقد أصبح لى رأس ، وأصبح ما فيه مهماً ... اذهب .. أنا أمرك .  
 المحكوم عليه - وإذا لآتأى معنأى ؟  
 الجلاد - لا أريد .. اطمئن ..  
 المحكوم عليه - هل تعدنى بالألأ تدع المكان ؟  
 الجلاد - [ مبتها ] ما شأنك فى . . هل أنت حارسى ؟ !  
 المحكوم عليه - أنا أفهم ماذا فى نفسك .. فعندئذ أنك لا تترك المكان .  
 الجلاد - ستجدنى عند ما تعود .  
 المحكوم عليه - أقسم ؟ !  
 الجلاد - أقسم .. ستجدنى .  
 [ يسرع المحكوم عليه والرجال ، والناظرون والغفيرة ويبتقى الولد والزوجة ]  
 الجلاد - [ موجهأ الحديث إلى الزوجة ] هل عندك قطعة من خبز وقليل من الجبن ؟  
 الزوجة - [ مسرودة ] على العين والرأس . !  
 [ تسرع إلى الناحية اليسرى ويبتقى الولد مع الجلاد ]  
 الجلاد - [ عائلاً الولد ] ألم ترأ أحدأ يشقأ أبداً ؟  
 الولد - [ مسروداً ] أبداً ..  
 الجلاد - وهل تحب أن ترى أحدأ يشقأ ؟ !  
 الولد - هل هذا ممكن ؟ !  
 الجلاد - ممكن جداً  
 الولد - أنا أحبك يا عمى !  
 الجلاد - هل منظر الشقأ جميل لهذه الدرجة ؟  
 [ عمتأ منه ] ما أعجب الإنسان !  
 الولد - جميل .. أنا أريد أن أرى إنسانأ يشقأ .  
 الجلاد - سترى يا بنى ... سترى .. اطمئن ..  
 هل فى اللحظة كرمى ؟  
 الولد - نعم .. كرمىأ .  
 الجلاد - إذن اذهب .. وأحضر أحدهما . !  
 [ يجرى الولد ويتقذف طريقه إلى مكتب لحظة ويهمنى الجلبأ البتة عذراً مطرقاً مفكراً ]  
 لقد وعدت أنه سيجدنى حينأ يعود .. لا بد أن أنفذ الوعد .. سيجدنى ! سيجدنى فى الحالة الوحيدة التى يمكن أن أبقي بها فى هذه الدنيا ..  
 [ ويعود الولد بتمه كرمى ، يحاول أن يرفعه بصعوبة ، وكلأ عطا به عطوة تركه على الأرض قليلاً ، ثم يرفعه والجلاد ينظر إلى هذا المنظر متأملاً وهو ضارب الب ذلعل من المكان ]  
 الولد - ها هو ذا الكرمى .  
 الجلاد - [ فى علوه شهيداً ] حسناً ! هل تعرف كيف يشقأ الناس ؟  
 الولد - كيف ..  
 الجلاد - أنا سأؤريك [ يخرج حبلأ من جيبه ، ويتقرب من الشجرة الموجودة على الرصيف ] أنا سأصعد على الكرمى .. ثم ألقي الحبل على الشجرة هكذا .  
 [ قوله يتأمل هذه العملية بسرور وتلذذ ]  
 الولد - كان هنا عشب عصفأير ...

الولد - نعم أرى.. إنه الآن حول عنقك تماماً..  
كيف ربطته .

الجلاد - [ يفرح له كيف ربط الحبل ] اسمع ...  
الآن ستركب بقدمك الكرسي.. سأعلق في الهواء ..  
وسأترجح قليلاً يميناً ويساراً  
الولد - [ يصق فرساً ]

الجلاد - وعندما يأتي الرجل الذي كان يلبس الثوب  
الأحمر .. قل له إنني لم أترك المكان كما وعدته

[ الولد يركل الكرسي ، ويسقط الجلاد ، ويصق فرساً ،  
حيناً يرى جثته ترص في الهواء ]

الولد - [ بعد قليل ] ألا تريد أن تنزل الآن ؟ ١٤  
هل أنت سعيد .. هل أنت سعيد .. ؟

ستار

الجلاد - [ سايراً الولد في الحديث ] إن العصافير  
الآن نائمة ..

الولد - هل تراه ؟

الجلاد<sup>١٥</sup> - [ محدثاً نفسه ] الدنيا ظلام . الحقيقة أنا  
لا أرى شيئاً .. لم تعد عيناي تريان شيئاً

الولد - وهل لا تسمع لها صوتاً ؟

الجلاد - أذنأي لم تعد تسمع شيئاً

الولد - البرد شديد

الجلاد - [ محدثاً نفسه ] البرد شديد جداً ... قد

تتليج كل شيء ..

الولد - هل ربطت الحبل جيداً ؟ هل انتهيت ؟

الجلاد - [ محدثاً نفسه ] انتهيت منذ وقت طويل ...

[ محدثاً الولد ] الآن سأضع الحبل حول عنقك أنا.. هل ترى ؟

[ الولد يرفع نفسه فوق أصابعه ليشاهد جيداً ]



# نقد الكتب

## (١) شرح ديوان صريع الغواني

حققه وعلق عليه الدكتور سامي الدهان - ٥٢٥ صفحة من النسخ الكبير + ٦٩ صفحة للمقدمة - نشر وطبع دار المعارف بـ مصر سنة ١٩٥٩  
توزيع مؤسسة المطبوعات الحديثة

منذ أكثر من ثمانين عاماً نشر المستشرق الهولندي ميخائيل دي غوييه M. J. de Goeje ديوان مُسلم بن الوليد المعروف بصريع الغواني ، وهو أول من ألطف في المعاني وورق في القول ، تولى في خلافة المأمون بريد جرجان فلم يزل بها حتى مات سنة ٢٨٨-٢٨٩ هـ

وكان هذا المستشرق قد رجع إلى المخطوطة الوحيدة في العلم التي بقيت من شعر مسلم بن الوليد ، وهي برواية وشرح أبي العباس وليد بن عيسى الطيبخي الأندلسي المتوفى سنة ٣٥٢ هـ . ومنذ أن نُشرت تلك الطبعة وشعر هذا الرجل لا يلقى العناية الجديرة به ، وكل ما بُدِّل له ظهور طبعات غير محققة كطبعة الهند التي ظهرت سنة ١٨٨٥ وطبعي مصر الخزيتين .

\*\*\*

ومعروف أن شعر مسلم قد ضاع أكثره ، وهناك رواية تذكر أنه كان سبب ضياعه ، فقد غافل راويته وألقت بالمجموعة التي تحتويه في النهر . لذلك عني به الدكتور محمد سامي الدهان منذ أن اطلع في ليدن على المخطوطة المحفوظة هناك ، والتي نشر عنها المستشرق دي غوييه طبعته ، وهي بخط مغربي قديم يرجعه الدكتور الدهان إلى القرن الخامس أو السادس للهجرة ، وقام بمراجعتها وتحقيقها ، ولزم الأصل أمانة ووفاء ، ولكنه

خالف المخطوطة وطبعة المستشرق في أمر واحد ، هو فصله بين شعر مُسلم وشرح الطيبخي ، فجعل أبيات الشعر في أعلى الصفحة ثم نشر الشرح في ذيله ، ثم أنشأ هوامش بتعليقاته وتحقيقاته هو ، ليسر على القارئ العربي الحديث قراءة الديوان وشرحه ، فإذا شاء قرأ الشعر متسلسلاً لا يعترض سبيله شارح قديم أو حديث فإن احتاج إلى تفسير رجع إلى الشرح ، وإن أراد شيئاً من التثبت العلمي والتقد اللغوي نظر في الحواشي التي كتبها المحقق ... وهذه في الواقع خطوة سليمة ، وطريقة صحيحة .

ثم نظر في المصدر الأدبية والتاريخية - المخطوط منها والمطبوع - على اختلاف العصور ، فنقل ما ورد فيها من شعر مسلم وأخباره ، وقابل بين رواية الديوان ورواية تلك المصادر ، وبسط وجوه الخلاف ليوازن بين روايات المشرقين ورواية جامع الديوان وشارحه الأندلسي ، وقد وقع له كثير من وجوه الخلاف .

وقد تحقق للدكتور سامي الدهان أن ثلث شعر مسلم تقريباً مفقود ، فقد نظر في المخطوطة فتيبّن له ورود هذه الجملة « تم الجزء الثاني » وذلك في الورقة (٤٩ و) ثم أحصى الشعر الوارد في هذه المجموعة فوجد قرابة ١٨٠٠ بيت ، على حين يذكر ابن النديم في كتابه « الفهرست » أن ديوان مسلم بلغ مائتي ورقة أي ستة آلاف بيت تقريباً ، كما وجد إشارات في كتب الأدب كالأغانى والموشح ووفيات الأعيان وغيرها لقصائد أو لأبيات غير واردة في الديوان .

ومن ثمّ أضاف إلى الشعر الوارد في المخطوطة ما عثر



الأدبية إلى هذا الشاعر وببلغ وقوفها على أخباره ،  
وما كان يسير بين الأدياء من نواذر وحكايات نقلت  
عن حياته وعصره مكروحة حيناً ومختصرة مشوهة أحياناً .

هذا ، إلى جانب الفهارس المختلفة التي ختم بها  
الديوان والمقدمة الطويلة التي افتتح بها .... وإن الجهد  
العلمي الذي يبذله الدكتور سامي الدهان فيما يحقق من  
ذخائر المكتبة العربية ليدعونا إلى أن نستحثه على إخراج  
ذخائر العصر الحمداني التي خطأ في سبيله خطوات  
واسعة حين أخرج ديوان أبي فراس ثم ديوان الواواء  
الدمشقي ، وكان آخرها نشر كتاب « التحف والهدايا »  
للخالد بن برمك الذي تكلمنا عنه في العدد السابق من « المجلة » ،  
وهو رجاء يشاركنا فيه من قدروا عمل الأستاذ المحقق  
وعلمه .

وقامت دار المعارف بنشر هذا الكتاب ضمن سلسلة  
« ذخائر العرب » التي قدمت فيها حتى الآن ستة وعشرين  
كتاباً من خيرة ما حقق العلماء ، وكلها من نفائس التراث  
العربي الخالد .

## (٢) ديوان أبي نواس

تحقيق المستشرق الألماني إيفالد فاغنر - الجزء الأول - ٣٦٤ صفحة  
من القطع الكبير + ١١ صفحة للمقدمة العربية ، ١٠ صفحات  
لمقدمة الألمانية - نشرته جمعية المستشرقين الألمانية -  
مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر  
سنة ١٩٥٨

كان معروفاً في الدوائر الأدبية منذ سنوات أن  
الدكتور أرتور شادة Arthur Schade - الذي  
كان مديراً لدار الكتب المصرية وأستاذاً في الجامعة  
المصرية كذلك - يُعدُّ العُدَّة لنشر ديوان أبي نواس  
نشرًا علميًا محققاً ، ولكن الموت عاجله قبل أن يخطو  
في ذلك ، فقام الدكتور إيفالد فاغنر Ewald Wagner

عليه في كتب الأدب من شعر لمسلم بن الوليد لم تحط  
به تلك المخطوطة ، وذيل الديوان به مرتباً على القوافي .

وحقق الدكتور الدهان اسم شارح الديوان ، فقد  
أعطى المستشرق الهولندي في قراءة الاسم فشره هكذا  
« الطنجي » ولم يستطع الاهتمام إلى ترجمة عنه ، وحقيقة  
الاسم الطنجي ، وقد ترجم الدكتور الدهان لهذا الشارح .

هذا ، وقد أورد في ذيل الديوان (ص ٣٤٠) البيت  
التالي :

تبسم عن مثل الأقاحي تبسم  
له مَرْئَة صَفِيَّةٌ فتنبهاً

نقلنا عن « محاضرات الأدباء » للراغب الإصبهاني و« العمدة »  
لابن رشيقي . وهذا البيت أوردته ابن المعتز في كتابه  
« البديع » - ص ٥٠ - منسوباً لمسلم . وأورد معه هذين  
البيتين :

وليلة مات اللهو إلا بقية  
نداركها طيفٌ أُلِّمَ فلما

مزبدلٌ عندي أن أقيك من الردى  
وإن كان شجواً أن أكون المقدما

كما أورد الشريف المرتضى في كتابه « طيف الخيال » -  
الورقة ٣١ و - البيت الذي أوله « وليلة مات اللهو  
إلا بقية .... » منسوباً لمسلم أيضاً ، وأورد بعده هذا  
البيت :

جمعنا معاذير العتاب برقة  
مشت بيننا تطوى الحديث المكتما

• • •

وتكلمة للديوان ضمَّ الأستاذ المحقق إليه جملة أخبار  
لمسلم ، فنقل ترجمته في الأغاني وغيرها ، ورتبها على  
السنن ووقيات رواها ليحرف الدارس نظرة العصور

وذلك إلى جانب تدوين ما وجد الحاجة ماسة إليه من حواشي غلطوات الصولى . وأثبت فى آخر كل باب ما انفرد به الصولى عن حمزة .

وقد قسم حمزة الإصباحى ديوان أبى نواس إلى خمسة حدود تشتمل على خمسة عشر باباً ، ضم الجزء الأول الذى ظهر : الحد الأول ، وهو ينطوى على خمس الديوان كله ، ويتضمن : مقدمة حمزة ، وتفاضل أبى نواس مع الشعراء ، والمدائح ، والمرثى ، والعتاب .

• • •

على أننا نرى أن يتبع فى الأجزاء التى مستنشر من هذا الديوان الطريقة التى اختطها الدكتور سالى الدهان فى ديوان صريع الغواني وأشرنا إليها ، وهى الفصل بين شعر الرجل والشروح ، فقد اختلط كل ذلك فى ديوان أبى نواس ، وإذا كان لا يبد من الطريقة التى سار عليها الدكتور فاعتر فانه يجدر أن تنشر أبيات أبى نواس بحرف يتأخر حرف الشروح والشواهد لتبرز أمام القارئ ولا تحدث الاختلاط الظاهر فى الجزء الأول .

ونرجو أن يُعنى بتصحيح الأجزاء الجديدة عناية تجنبها الأخطاء المطبعية الكثيرة التى تزيد على ما هو وارد فى ثبت التصويبات ، فإن النثرىات الإسلامية السابقة سليمة ، قليلة الأخطاء .

### (٣) لزوم ما لا يلزم

لأى السلاطى - الجزء الأول - شرح وتحقيق الأستاذ إبراهيم الأبيادى ، وقرئ على الأستاذ الدكتور طه حسين - ٩٩٥ صفحة من القطع الكبير - مطبعة وزارة التربية والتعليم سنة ١٩٥٨

هذا أول كتاب تصدره لجنة إحياء آثار أبى العلاء بعد أن ضُمَّت إلى وزارة الثقافة والإرشاد ، وكانت

بإذن من قرينة الدكتور شادة ومدير مكتبة الدولة والجامعة فى هامبورج التى انتقلت إليها تركة القصيد بمواصلة هذا العمل ، وكان لجهد الدكتور هلموت ريتشر Hellmut Ritter الذى كان يصدر النثرىات الإسلامية من قبل والدكتور ألبرت ديتريش Albert Dietrich الذى يصدرها الآن فضل لإظهار هذا الديوان ، كما بذل الدكتوران ريتشر Rescher ورومر Roemer جهداً فى هذا السبيل حتى استطاع الدكتور فاعتر تحقيق هذا العمل الأدبى الكبير ، وسجل لكل منهم فضله .

• • •

وقد اعتمد الأستاذ فاعتر فى تحقيق هذا الديوان رواية حمزة الإصباحى لأنه أقلُّ انجهاً إلى النقد من أبى بكر الصولى الذى قام بتخليص أشعار أبى نواس من كل ما زُيِّف عليها وترتيبها ضمن أبوابها على حروف الهجاء ، على حين لا يستطيع أحد التسليم بأن بعض ما حذره الصولى غير صحيح فى النسبة إلى الشاعر ، ثم إن رواية حمزة تحتوى على ثلاثة أضعاف ما رواه الصولى ، فهى تشتمل على ١٥٠٠ قطعة فى ثلاثة عشر ألف بيت إلى جانب ذكر الأخبار المتصلة بكثير من الأشعار . وقام بطبع النص على جميع ما أضافه حمزة من الأخبار والشروح ، وقدم بياناً بأوجه الخلاف الواردة فى كل غلطوات حمزة التى رجع إليها ، سواء ما يتعلق بالأشعار وما يرد فى الأقسام المتنوعة ، ثم قابل فى تحقيق الأشعار رواية أبى بكر الصولى وأخبار أبى هفان وشرح ابن جنى على منبوكة أبى نواس وهى قصيدة مطوَّلة قالها فى مدح الفضل بن الربيع ، وأثبت ما وجده من أوجه الخلاف ، وأدخل فى النص منتخبات من شروح غلطوات الصولى وابن جنى محصورة بين أقوال مع الملاحظات المناسبة

ولقد نهض الأستاذ الأبياري حين عهد إليه بأمر هذا الجزء من هذا الديوان ، ومن قبل كان قد اشترك مع الأستاذ الدكتور طه حسين في إخراج جزء من الزوم كان العمل فيه إلى جانب تحقيق النص شرح ألفاظه شرحاً لغوياً مفصلاً تفصيلاً ما ، ثم ترجمة هذا النص بعد ذلك أو حله إلى النثر العربي المعاصر ابتغاء لإتاحته للذين يريدون أن يدرسوا أبا العلاء درساً لغوياً حتى يجدوا ما يحيون من تعمق الدرس ، وللذين يكتفون بقراءة فلسفة أبي العلاء فتيسر لهم قراءتها في غير جهد ومشقة ...

وكانت دار المعارف قد نشرت ذلك الجزء في سلسلة «ذخائر العرب» منذ سنوات ، ووقف ذلك الجزء عند الزومية العامة والسبعين ، حتى عاد الأستاذ الأبياري إلى إخراج هذا الأثر من جديد فأكمل للجزء الأول الذي حققه مائة لزومية قرأها على الأستاذ الدكتور طه حسين ، ثم نشره على الناس فكان باكورة عمل اللجنة حين أشرفت وزارة الثقافة والإرشاد على إحياء تراثنا القوي . وإننا لنأمل أن تجد اللجنة في تحقيق باقي الأجزاء ثم تتابع خطواتها في تحقيق آثار أبي العلاء الأخرى في أقرب وقت .

#### (٤) الدولة العربية الكبرى

تأليف الأستاذ محمد كامل الحامي - ٦٢٤ صفحة من القطع الكبير -  
نشر وطبع دار للصراف بمصر سنة ١٩٥٨  
توزيع مؤسسة المطبوعات الحديثة

في أعياد الجمهورية العربية المتحدة يطالعنا هذا الكتاب القيم الذي أخرجته دار المعارف في سلسلة «مكتبة الدراسات التاريخية» ، وموضوعه موضوع الساعة وأمنية العالم العربي ، وهو من أفقر الكتابات الذين وقفوا جهودهم لتبصير الأمة العربية بهذه الغاية المجيدة .

تلك اللجنة قد أخذت على عاتقها - بتوجيه من الأستاذ الدكتور طه حسين - نشر آثار أبي العلاء المعري مشاركة في إحياء ذكراه حين همت البلاد العربية في سنة ١٩٤٤ بتمجيد هذه الذكرى في دمشق والمعرفة وحلب .

وقامت اللجنة بإخراج السطر الأول باسم «تعريف القدماء بأبي العلاء» وقد اشتمل على ما كتبه الأقدمون عن هذا الشاعر الفيلسوف ، كدخل التراث العظيم الذي خلقه لنا ، فكان أكرم نحية لروح المعري قدّمت في مهرجان الذكرى .

ثم بدأت تعمل في تحقيق شروح ديوانه «سقط الزند» فأخرجت السطر الثاني مشتملاً - في خمسة أجزاء - على شروح البطلينيوسي والتبريزي والخوازمي لهذا الديوان .

ثم تمضي الأعوام والناس في انتظار وشوق لإخراج بقية هذا التراث الخالد حتى دعا الأستاذ الدكتور طه حسين الأستاذ إبراهيم الأبياري ليصل ما انقطع . وليحمل وحده عبء الجزء الأول من السطر الثالث مشتملاً على مائة لزومية من ديوان «لزوم ما لا يلزم» .

...

والزوم لم يحط بما حظي به ديوان «سقط الزند» من شرح وتعليق إلا من تقبيدات حملتها مخطوطات ثلاث ثم نقلتها المطبوعات التي ظهر بها ، وهي لا تخرج عن شرح لبعض الكلمات شرحاً لا يخضع لنهج ، ولا يدل على واضحه دلالة كاشفة ، فهو يصعب حيناً ويهون حيناً آخر ، ولا ينفذ إلى الأبيات يربط بينها بعد جلاء مفرداتها ، ولا يعرض لما في الشعر من مكنح أو رمز أو عتد نحوية ليبينها ويكشفها ويحلها ، مع خطورة شأن هذا الديوان ، فهو شعر الفكر والتأمل لم يتقرب به أبو العلاء إلى أحد ، ولم يمدح به ذا شأن ، ولم يتعثر به غير وجه الفن .

...

أشكال الوحدة بين شعوب الشرق العربي تحقق على أوسع نطاق عُرِف في التاريخ وذلك في نهاية حكم أمّنتحتب الثالث إذ دعمت الصلات بين مصر والبابليين العرب والميتانيين والحيتيين ، وقد دامت تلك الوحدة قرابة قرنين ونصف قرن كانت « طيبة » خلال ذلك عاصمة الشرق العربي . ونحن هنا بعد ذلك عن الوحدة الثانية التي كانت فيها بابل العاصمة وقد دامت قرناً وربع قرن تقريباً عندما غزا الفرس الشرق العربي . ثمّ يستعرض قيام الدويلات الأولى في شبه الجزيرة العربية كدويلات الجنوب ودويلات الشمال ليخرج بنا إلى الحديث عن الوحدة العربية الكبرى حيث كانت دمشق وبغداد عاصمتي الشرق العربي .

فلماذا أشرطنا على القسم الثاني وأينا المؤلف قد جلا لنا عوامل الفقرة بين العرب منذ بدأت الخلافات الدينية وكانت تفككياً لعربي الوحدة ، وينتقل بعد ذلك إلى عصر الحروب الصليبية والمخطوطات الاستعمارية الأولى ثمّ المحاولات الصهيونية .

وينتقل بعد ذلك إلى القسم الثالث وقد وقفه على إحياء الوحدة العربية وتحليل وضع تلك الوحدة في القرن التاسع عشر .

• • •

هذا الكتاب القيم ، الذي لا يستطيع هذا العرض السريع الإحاطة بما اشتمل عليه من بحث تاريخي عميق ودراسة وأهمية مستوعبة وإلام شامل بكل الأحداث التي مرّت بالشرق العربي ، جدير بأن يقرأه كل عربي قراءة واعية ، وأن يتبصر ما فيه ، ويعمل في إخلاص وعن عقيدة راسخة على استعادة الوحدة القوية الشاملة ليحقق ما قاله بعض المؤرخين الأمريكيين الحديثين عن العرب

ففي سنة ١٩٤٥ نشر الأستاذ محمود كامل المصطفى رسالة صغيرة ، ولكنها تحمل معاني كبيرة : استعرض فيها تاريخ الوحدة بين الشعوب العربية والأشكال السياسية المختلفة المقترحة لإعادة تحقيق هذه الوحدة ، دعا فيها إلى إنشاء اتحاد يجمع بين الأقطار العربية . وفي عام ١٩٥٦ نشر كتابه « العرب : تاريخهم بين الوحدة والفرقة » ، وقد بسط فيه - بقدر ما تيسر له من المراجع وما اتسع له من أفق البحث - تاريخ الوحدة بين العرب وعوامل الفقرة بينهم والمراحل التي اجتازها مذهب التحرر العربي لإعادة تحقيق الوحدة الكبرى .

• • •

وفي السنوات الثلاث التي تعاقبت على صدور كتابه وجدت أحداث لم يكن قد تعرّض لها في ذلك الكتاب . وكلّها مراحل حاسمة خطّتها الأسرة العربية الكبرى . فرأى الأستاذ محمود كامل أن كتابه يلحّ عليه بالعودة إليه من جديد بالتعديل والتفصيل والإضافة والتحويل : فأجاب هذا الداعي ، وبصرى فعل . حتى إذا اكتملت العدة ونهض البناء شاعراً رأى أمام هذا التجديد والتغيير الشاملين إعادة طبع الكتاب باسم جديد هو « النولة العربية الكبرى » .

• • •

وقد وقف القسم الأول منه للتحدث عن الوحدة في تاريخ العرب ، وتناول الموضوع في الفصل الأول منذ عصر ما قبل التاريخ لينتهي من ذلك في الفصل الثاني إلى أن « فكرة امتزاج المصريين بأهل ما بين النهرين كما تسلمت على عقول الأتريين وهم يستعرضون عصر ما قبل التاريخ ، عادت فتسلط عليهم وهم يستعرضون فجر التاريخ ، أي عصر الأسرات المملوكة » . ثمّ نراه يتحدث في الفصل الثالث عن وحدة الخلفاء قبل وحدة الشرق العربي الأول ليخلص إلى الكلام عن الإمبراطوريات الأولى في الشرق العربي ، ثمّ ينتقل إلى أول شكل من

وعنتره القائل :

هلا سألت القوم يا ابنة مالك  
إن كنت جاهلة بما لم تعلم  
يُنْبِشُكَ مَنْ شَهِدَ الْوَقِيعَةَ أَنِّي  
أَعْشَى الْوُحَى وَأَعْفَى عِنْدَ الْمَغْصَمِ

مَثَلٌ مِنْ أَمْثَلِ الْبَطُولَةِ الْعَرَبِيَّةِ الَّتِي تَرْفَعُ بِبَطُولَتِهَا عَنْ  
الْحَسَةِ وَالْوَحْشَةِ ، وَهَذَا الْمَثَلُ فِي حَاجَةٍ كَمَا قَالَ الْمَوْلُفُ ،  
لَأَن يُجَلِّىَ لِلنَّاسِ . وَقَدْ طَالَعْنَا الْمَوْلُفَ بِصُورَةِ هَذَا  
الشَّاعِرِ الْفَارَسِ وَعَصْرِهِ ، فَصَوَّرْنَا لَنَا حَيَاةَ الْجَزِيرَةِ الْعَرَبِيَّةِ  
قَبْلَ مَوْلِدِ هَذَا الْبَطْلِ ، وَقَامَ بِالْتَّعْرِيفِ بِقَبِيلَتِهِ وَدِيَارِهَا  
وَوَصَفِ مَرَايِعِهَا ، وَجَلَّا لَنَا مَلَامَحُ شَخْصِيَّتِهِ وَسَيَّاتِهَا  
ثُمَّ دَفَّاعَهُ عَنِ السَّوَادِ ، وَحَدَّثَنَا عَنْ الْمَرْأَةِ فِي حَيَاتِهِ ، وَعَنِ  
نَهَابَتِهِ وَقِصَّتِهِ كَمَا أَلْقَمَهَا الْقِصَاصُ ، ثُمَّ خَتَمَ ذَلِكَ بِالْحَدِيثِ  
عَنِ الْغُرَافَةِ وَأَسَالِيهِهِ الشَّعْرِيَّةِ ، وَتَنَاوَلَ مَعْلَقَتَهُ فَحَلَّلْنَاهَا .  
ثُمَّ أَوْرَدْنَا مَخَافَ مِنْ هَمِّهِ وَمَخَافَاتِ شِعْرِهِ وَمَا تَوَاتَرَتْ رَوَايَتُهُ  
مِنْ هَذَا الشَّعْرِ وَمَا وَرَدَ فِي بَعْضِ الْكُتُبِ مِنْهُ .

وَكَانَتْ دَارُ الْمَعَارِفِ قَدْ نَشَرَتْ هَذَا الْكِتَابَ فِي  
سِلْسِلَةِ « مَكْتَبَةِ الدِّرَاسَاتِ الْأَدَبِيَّةِ » .

• • •

إِنَّ هَذَا الْكِتَابَ تَقْدِيرٌ لِبَطُولَةِ الشَّاعِرِ الْفَارَسِ  
وَاسْتِجَابَةٌ سَابِقَةٌ لِدَعْوَةِ مَوْثَرِ الْأَدَبَاءِ .

## (٦) آثار أحمد تيمور

مَا زِلْتُ « لَجْنَةُ نَشْرِ الْمَوْلاَفَاتِ التَّيْمُورِيَّةِ » جَادَّةً  
فِي إِحْرَاجِ التَّرَاثِ الْفَضِيحِ الَّذِي خَلَقَهُ الْعَالَمُ الْمُحَقِّقُ الْمَرْحُومُ  
أَحْمَدُ تَيْمُور (يَاسَنُ) ، وَهُوَ مُتَنَوِّعُ الْأَلْوَانِ ، مُتَعَدِّدُ  
الْجَوَابِ . فَقَدْ كَانَ رَحِمَهُ اللَّهُ ذَا جَلْدٍ وَصَبْرٍ عَلَى  
التَّقْيِيقِ وَالْبَحْثِ ، وَذَا فَهْمٍ وَبَصَرٍ بِنَوَاحِي الثَّقَافَةِ الْعَرَبِيَّةِ .

الَّذِينَ « سَبَقَ لَمْ أَنْ قَادُوا الْعَالَمَ فِي مَرَحَلَتَيْنِ طَوِيلَتَيْنِ  
مِنْ مَرَاثِلِ التَّقَدُّمِ الْإِنْسَانِيِّ طَوَالَ أَلْفِي سَنَةٍ عَلَى الْأَقْلِ  
فِي أَيَّامِ الْيُونَانِ فِي الْعَصُورِ الْوَسْطَى لِمُدَّةِ أَرْبَعَةِ قُرُونٍ  
تَقْرِيبًا ، وَلَيْسَ ثَمَّةَ مَا مَنَعَ هَذِهِ الشُّعُوبَ مِنْ أَنْ تَقُودَ  
الْعَالَمَ ثَانِيَةً فِي الْمُسْتَقْبَلِ الْقَرِيبِ أَوْ الْبَعِيدِ » .

## (٥) فارس بن عيس

تَأْلَافُ الْأَسَازِ حَسَنُ عِدَاةِ الْقُرَشِيِّ - ١٣١ صَفْحَةً مِنَ الْقَطْعِ الْكَبِيرِ -  
نَشَرَ وَطَبَعَ دَارُ الْمَعَارِفِ بِبَعْرٍ  
تَوْزِيعُ مَوْسَمَةِ الطَّبْعَاتِ الْحَدِيثَةِ

الْبَطُولَةُ كَمَا يَصُورُهَا الْأَدَبُ الْعَرَبِيُّ كَانَتْ مَوْضُوعَ  
الْبَحْثِ فِي مَوْثَرِ الْأَدَبَاءِ الْعَرَبِ الَّذِي عَقَدَتْ دَوْرَتَهُ  
الرَّابِعَةَ فِي شَهْرِ دَيْسَمْبَرِ الْمَاضِي بِدَعْوَةٍ مِنْ حُكُومَةِ  
الْكُوَيْتِ . وَكَانَ أَوَّلَ قَرَارٍ لِلْمَوْثَرِ هُوَ دَعْوَةُ جَمِيعِ الْمُؤَلِّفِينَ  
بِوَجْهِ عَامٍ إِلَى الْعُنَايَةِ بِمَوْضُوعَاتِ الْبَطُولَةِ الْعَرَبِيَّةِ وَإِبْرَازِ  
مَعَانِيهَا السَّامِيَةِ وَغَايِبَاتِهَا الثَّقِيلَةِ ، وَكَذَلِكَ دَعْوَةُ الْمُؤَرِّخِينَ  
إِلَى تَأْرِخِ هَذِهِ الْبَطُولَةِ فِي مُخْتَلَفِ أَدْوَارِ التَّارِيخِ الْعَرَبِيِّ  
وَفِي مُخْتَلَفِ أَقْطَارِ الْعُرُوبَةِ وَإِبْرَازِ خُصَالِصِ هَذِهِ الْبَطُولَةِ  
وَأَوَّلَانِهَا .

وَلَمَّا أِبْرَزَ شَخْصِيَّةً فِي تَارِيخِ الْبَطُولَةِ الْعَرَبِيَّةِ هِيَ  
شَخْصِيَّةُ عَنْتَرَةَ الْعَبْسِيِّ ، وَكَانَ الْأَسَازُ حَسَنُ عِدَاةِ  
الْقُرَشِيِّ - وَهُوَ مِنْ شُعْرَاءِ الْجَزِيرَةِ الْعَرَبِيَّةِ الَّذِينَ تَغْيِضُ  
شَاعِرِيَّتُهُمْ رَقَّةً وَعَنْوِيَّةً - قَدْ قَامَ بِوَضْعِ دِرَاسَةٍ قَدَّمَ فِيهَا  
صُورَةً وَاضِحَةً مُجَلَّوَةً لِشَخْصِيَّةِ فَارَسِ بْنِ عَيْسٍ عَلَى  
حَقِيقَتِهَا لِيُقَيَّسَ مِنْهَا الْجَلِيلُ الْخَاضِرُ لَهَاغَاتِ الْفَتْرَةِ وَتَحَايِلِ  
النَّجْدَةِ وَمُسْئَلِ الْعِزَّةِ وَمَفَاخِرِ الْعُرُوبَةِ وَأَسْرَارِ الْعَصَافِيَّةِ ...  
وَقَدْ ذَكَرْتُ فِي هَذِهِ الدِّرَاسَةِ الدَّعْوَةَ الَّتِي وَجَّهَهَا مَوْثَرُ  
الْأَدَبَاءِ الْعَرَبِ لِلْكِتَابِ . وَكَانَ الْأَسَازُ الْقُرَشِيُّ قَدْ شَافَ  
مِنْ وَرَاءِ حِجَابِ الْمُسْتَقْبَلِ بِرُوقِ هَذِهِ الدَّعْوَةِ حِينَ وَضَعَ  
كِتَابَهُ هَذَا قَبْلَ انْعِقَادِ الْمَوْثَرِ الْعَامِ .

وما زالت لدى اللجنة من آثار العالم المطلق الكثير  
تعمل في دأب ونشاط على إخراجها وبعتها بين الناس ،  
وهي بذلك تسدي إلى الثقافة يداً لا تُجحد .

وليس أدل على تقدير الناس لما تنشر هذه اللجنة  
من إعادة طبع عدد غير قليل من هذه الآثار بعد  
ظهورها بزمان وجيز .

على أننا نرجو أن يُعنى محققو هذه المؤلفات بالإشارة  
إلى الطبعات التي رجع إليها تيمور (باشا) وعلّق عليها ،  
ثم ذكّر ما يكون قد تم نشره من المخطوط التي يشير  
إليها كذلك ، لتسهيل الإفادة من هذه التعليقات سواء  
عند إعادة طبع تلك الكتب أو نشر المخطوطات .

حسن كامل الصبر في

له تعليقات مفيدة صائبة على كل مادة في كل كتاب  
يطالعه ، ومن هذه التعليقات والتقييدات إلى جانب  
البحوث التي كان ينشرها في المجلات تجمعت مادة  
غزيرة أخذت تلك اللجنة على عاتقها إظهارها ، فنشرت  
له حتى الآن خمسة عشر كتاباً ، منها ستة كتب أعرجها  
في الحقيبة الأخيرة ، هي :

«أسرار العربية» ( ١٧٦ صفحة ) وهو معجم لغوي  
نحوي صرقي ، «السماح والقياس» ( ٩٤ صفحة )  
رسالة تجميع ما تفرّق من أحكام السماح والقياس ،  
«مختارات أحمد تيمور» ( ٢٤٤ صفحة ) ، «خيال  
الظل واللعب والتأثيل المصورة عند العرب» ( ٨٠ صفحة )  
«أعلام المهتمين في الإسلام» ( ١١٦ صفحة ) ،  
«على بن أبي طالب شعره وحيكمته» ( ١٠٠ صفحة )  
— وهو آخرها — وقد جمع بين دفتيه طائفة من شعر  
هذا الخليفة العالم وحيكمته .



# أنباء وآراء

## حول معهد السينما

إلى أن الأمر هنا ، كما هو حيثما تُستحدث طريقة تربوية في أي ميدان لم تتضح حدوده وضوحاً دقيقاً يصعب فيه وضع الإطار الضروري بكل ما يستلزمه من وجهة نظر موحدة كخيلة بإكساب هذا التعليم كل قيمته .

ولأنه لمن الصعب ، في الحقيقة ، أن تحدد مجموعة معينة من النظريات السينمائية دون أن يستتبع هذا التحديد سلسلة من المناقشات الخطيرة . وليس من الممكن أن يقال ، حتى الآن ، إن هذه المدارس تقدم أكثر من بضع نظريات هامة .

لقد كان مثل هذا المشروع يتطلب أن يقوم بالتدريس أساتذة من طراز « إرنستين » و « بودوفكين » و « فورتوف » ولكن هؤلاء لا يستطيعون ، فإن عملهم الأهم هو القيام بإخراج أفلام عظيمة القيمة . كما كان من الضروري أن ينهض نقاد متخصصون بإرساء قواعد لبرنامج على . ولقد بدأ هذا بالفعل ولكن الكفايات ، دون شك ، غير كثيرة .

ومن هنا لم يتيسر الإجماع على نظام تدريس معين . وهذه التغيرات المتتابة التي توالى على معهد موسكو (حيث يدرس أربعائة طالب) إنما تبرز هذه الأزمة التي يمكن أن نصفها بأنها أزمة سلطة .

ولقد كان الرأي الذي خرجت به إجمالاً هو أن

♦ تقوم وزارة الثقافة الآن بإنشاء معهد للسينما يفي بحاجة هذه الصناعة الفنية الخطيرة من مقومات علمية وفكرية وعملية . ولا شك أن القائمين على هذا المشروع يتلمسون كل سبيل يمكن أن تؤدي إلى نفع كبير في هذا الشأن . والسطور التالية فصل من كتاب وضعه المؤرخ الفرنسي ليون موسينسك Léon Moussinac عن « السينما السوفيتية » بعد زيارة حواسية دقيقة للهيئات والمؤسسات والاستوديوهات والأندية السينمائية بالاتحاد السوفيتي ...

إن القائمين على المعهد سيتجهون دون شك إلى دراسة أحدث النظم المتبعة في المعاهد السينمائية .. ومع ذلك فإنه لا بأس ، في رأينا ، من إلقاء نظرة على هذه المحاولة الأولى التي قامت في الاتحاد السوفيتي منذ ثلاثين عاماً .. حين صدر هذا الكتاب .

...

« لم تغب عن السوفيت أهمية التعليم في مختلف المراحل النظرية والحيرفية في السينما . ولكن يبدو — على عكس ما كنت أتوقع — أنهم لم يتوصلوا حتى الآن إلى تحديد برنامج في هذا السبيل . ويرجع ذلك ، دون شك ،

كما يوجد كذلك استوديو صغير للتصوير ، أقيم في محراب كنيסה قديمة . وتستغرق الدراسة هنا أربع سنوات . وفي المدرسة الآن حوالي مائتين وخمسين طالباً .

ويضم معهد الدولة للفنون النظرية قسمًا سينمائيًا يديره « تراويرج » وهو من أصغر المخرجين سنًا .

ويضم هذا القسم أربعة فصول تقدم البرامج التالية :

السنة الأولى : تكتيك السينما (أربع حصص في الأسبوع) — النظرية السينمائية (أربع حصص) — الاقتصاد السياسي (حصتان) — الأدب (حصتان) — فن التعبير (حصتان) — نظرية الحركة (تسع حصص) — الرياضة البدنية والتشريح (أربع حصص) — الملاكمة (حصتان) — المبارزة (حصتان) — الرقص (حصتان) .

ويؤلف الطلبة في هذه السنة مجموعة واحدة . ولا توجد دراسة غيلية للتمثيل ، فلم ندخل بعد في دور التمثيل .

السنة الثانية : التمثيل (تسع حصص) النظرية السينمائية (حصتان) ، الأدب (ثلاث حصص) ، تاريخ الصراع الطبقي (ثلاث حصص) ، فن التعبير (حصتان) الرقص المصري (أربع حصص) ، الهلوانيات (أربع حصص) ، الملاكمة (حصتان) ، المبارزة (ثلاث حصص) دراسة السينما السوفيتية (حصتان) .

ملاحظة : في السنة الثانية يتقسم الطلبة جاجتين لكل منهما أستاذ (مخرج) ومع هذا الأستاذ ينتقل الطلبة إلى الدراسة العليا . ومنذ هذه اللحظة يستطيع الطلبة أن يقوموا بتجارب عملية وأن « يفهموا السينما » ، ولكن

الحيز المخصص للتعليم العام بمعناه الحقيقي أقل مما ينبغي ، إذ لا يهيئ المناهج أذهان الطلاب — وأغلبهم من الحاصلين على دراسة ثانوية إجمالية — تهيئة كافية لإدراك المشكلات الكبرى التي تظم ، من فن إلى آخر ، هذا التعبير العلمي عما تتصف به الأعمال الفنية القيمة من صفات خاصة بها . ويبدو أنه لم يكن ينبغي أن تجعل المناهج بالتخصص على طلاب ما زال تعليمهم العام جد ناقص .

ويوجد من هذه المدارس نوعان : مدارس تعمل على تزويد صناعة السينما بمحتاج إليهم من الفنانين كمشغلي الكاميرا والفوتوغرافيا مثلاً وغيرهم ، ومدارس متخصصة في تخريج الممثلين السينمائيين . أما المخرجون فإن تعليمهم ما يزال ، حتى اليوم ، اعتباطاً إلى حد ما إذ يخضعون كلية لفطنتهم الشخصية . ونظام من العمل قائم على التعاون دون برنامج نظري أو نظام محدد مرسوم . وهنا ينبغي أن تبدأ منذ الآن برامج تعليمية خاصة قد هذه الثغرة .

ونسوق هنا ، على سبيل المثال ، بضعة ملاحظات على هذين الممثلين من المدارس : مدرسة Kino-Photo Technikum « مدرسة السينما والتصوير والقرصن » ومعهد الدولة للفنون النظرية بليتنجراد L'Institut d'Etat des arts scéniques ويوجد في كل من موسكو وكيف مؤسسات مماثلة .

وتقوم « مدرسة السينما والتصوير » بإعداد فنيين لجميع مراحل التصوير والسينما فتلقى فيها محاضرات في الرياضة والطبيعة والكيمياء ، ويتوفر الطلبة على ممارسة عدة أعمال في المعامل المجهزة للقيام بالتجارب وعرضها .



٢ - وفي السنة الثانية يتلقى الطلاب بضع معلومات عن مبادئ التمثيل ، ولكن بشكل ثانوي . وتقتصر حدود المنهج هنا على تلقين الطلاب فن "استخلاص الملامح الأولية للحياة والحركات التي تتفق مع أبسط انفعالات الإدراك ، والإحساس والعواطف ، وتدريبهم على تلمس أعلى درجة من التدقيق على أوسع نطاق من فصاحة التعبير . ويراعى في هذه التدريبات أن تستبعد فكرة الممثل أو الدور أو الشخصية الخاصة ويكتفى بالتعميم المطلق . مثال ذلك هذا التدريب : الدخول في غرفة وإشغال المصباح الموضوع على المنضدة ، ثم تناول الجريدة ، والقراءة .

٣ - وفي السنة الثالثة : يستمر التمثيل تنحصر الدراسة الأساسية . وتقسم هذه الدراسة على النحو التالي :  
( أ ) دراسة نظرية « الاقتصاد في التعبير عن الحركة » .  
( ب ) دراسة الأنواع الدرامية ( الكوميديا ، والميلودرام ... الخ ) .  
( ج ) دراسة استخدام « الأشياء » للتعبير ، وهنا يتدرب الطالب على السعي إلى التعبير عن عاطفته أو انفعاله بمجرد تحريك شيء في متناوله يده .. جريدة مثلاً أو سكين .  
( د ) دراسة ملامح الوجه والخصائص العصبية .  
( هـ ) العمل في المشاهد التمثيلية بمناها الكامل .  
ويضم مهده موسكو هذا سبعين طالباً .

ولقد شهدتُ درساً كان يلقيه المخرج كوسيزوف ( وهو في الثانية والعشرين من عمره ) على طلبة بلغوا مرحلة الاحتراف وبينهم من قام بتمثيل ما نطلق عليه نحن في العالم الغربي « الأدوار الأولى ، أدوار البطولة » . وهم يشهدون هذه الدروس ، بعد فراغهم من عملهم اليومي ،

في أفلام أساتذتهم فحسب . ذلك أنه لا ينبغي أن ننسى أن الدراسة لا تبدأ إلا بعد ساعات العمل في المصانع ، كما أن المخرج المدرسي يقوم بعمله في إخراج أفلامه قبل إلقاء دروسه ولذلك يتخذ من هذا فرصة لتعريف الطلبة بأعمال الأستاذ ديو .

السنة الثالثة : التمثيل ( أربع عشرة حصّة ) ، النظرية السينمائية ( حصتان ) ، الأدب ( حصتان ) ، فلسفة المادية التاريخية ( حصتان ) ، دراسة السينما السوفيتية ( حصتان ) ، الرقص العصري ( أربع حصص ) ، الهلوانيات ( ست حصص ) ، الملاكمة ( حصتان ) ، المبارزة ( حصتان ) .

السنة الرابعة : في هذه السنة ينتقل الطلبة إلى « الإنتاج » في استوديوات السوفكينو Sovkino وهنا تنتج أفلام خاصة تتيح لكل طالب أن يتدرب تدريباً عملياً على حين يواصل دراساته السابقة فيها عدة دراسات الأدب ، والنظريات الاجتماعية ، والسينما السوفيتية . ويصبح كل طالب ، بعد إنهائه السنة الثالثة ، عضواً في « اتحاد المشتغلين بالفنون » أي يعتبر « محترفاً » .

ويقوم بالتدريس في قسم السينما سبعة أساتذة يختلف برنامج كل منهم ، بالطبع ، بعض الاختلاف حسب شخصيته واتجاهاته . ولكن يمكن أن نلخص الأمر فيما يلي :

١ - في السنة الأولى يقتصر المنهج على تربية روح الطلاب وأبدانهم وتنمية استعداد كل منهم ، وتأكيد ميولهم ، وتقوية ملكاتهم . ويوجه التعليم هنا إلى تلمس الاهتمام والشجاعة ، والتضحية ، والذاكرة .

٧ ( السيناريو ( النظرية والتطبيق )

٨ ( تاريخ الفنون التشكيلية

٩ ( نظرية المسرح وفنّه

١٠ ( الأدب الروسى الحديث

١١ ( اجتماعية الفن

١٢ ( مبادئ الفلسفة المادية التاريخية

١٣ ( الاقتصاد السياسى

١٤ ( علم النفس المعاصر

ويلور تدريس المواد الخاصة فى اتصال وثيق

بمؤسسات الدولة للإنتاج السينمائى ( المعروفة باسم

الـ *سوفكينو* ( *Sovkino* ) فيقوم الطلبة بدراسات فى

الاستوديو، ويقفون على عمليات التنفيذ ويضمونها .

كما يتسربون على وضع السيناريوات ، وتقد الأفلام

الجديدة ، السوفيتية والأجنبية ، وذلك من وجهة النظر

الحرفية والفنية والفكرية ، كما يشهدون حفلات العرض

السينمائى فى الأندية المحلية ويكتبون أبحاثاً دراسية فى

مشاعر الجماهير وأذواقها ، كما يُدعون كذلك إلى جلسات

« اللجنة السينمائية العلمية » التابعة « لمعهد الدولة لتاريخ

الفنون » ، ويشتركون فيها يعقب من قرارات هذه اللجنة

من مناقشات ،

• • •

♦ إلى هنا ينتهى هذا الفصل القصير من كتاب « ليون

موسينك » عن السينما السوفيتية . وواضح أن هذا

الفصل يصور فترة مضى عليها أكثر من ربع قرن ،

وكثير من التطور والتقدم ، ومع ذلك فقد كانت

خطوة فى ميدان جديد لم يطرُق من قبل ، كالإيدان

الذى لم يطرُق معهد السينما عندنا بعد ...

صلاح عز الدين

رغبة فى إتقان أعمالهم وترويض ملكاتهم وتبادل الرأى  
والتدريب مع زملائهم . آه ! وما أروع هذه الحقيقة  
القائمة فى السينما السوفيتية إذ تخلو من نظام « النجوم  
والكواكب » وإنما تتألف من « فنانين » فى جميع المستويات  
والدرجات . وكان التدريب فى هذا الدرس ، عبارة عن  
تقديم أداء خال من التزيق ، لشعور بسيط : الجوع ،  
أو فكرة محددة : ونز الضمير والاستعانة فى ذلك  
بمخندلة ومقعد وجريدة ومصباح ثم التطور بهذا التعبير  
تطوراً نوعياً متزايداً من « التراجيك » إلى « الكوميك » إلى  
« الفانتاسيك » .

لإنها بساطة خصبة ثرية خالية من التزيق ، غنية  
بالشباب والعاطفة والإيمان ، أنها بحثٌ دائمٌ متواصل  
يعمل كله للوصول إلى نتيجة ذات نفع وجدوى للمجموع .

ومن المناسب أن نشير أيضاً إلى « احتياجات » دراسات  
الفنون « إنها نوع من المعاهد أو المدارس العليا تضم  
قسماً سينمائياً فى معهد تاريخ الفنون بليهنجراد . وتستهدف  
هذه البرامج إعداد نظريين أكفأ . وقائمة الدروس  
الرئيسية المقررة على العام الدراسى ١٩٢٧ - ١٩٢٨  
تعطينا فكرة عن هذا التدريب الذى لا نعرف مثيلاً له  
فى أى بلد آخر :

١ ( مقدمة فى دراسة السينما

٢ ( تاريخ السينما فى روسيا والعالم الخارجى

٣ ( السينما السوفيتية

٤ ( الحرفية السينمائية

٥ ( الإخراج السينمائى

٦ ( الممثل السينمائى

الذى نحن بصدد الكتابة عنه — هى الدراسة ؛ والدراسة  
المركزة .

\*\*\*

اختار حامد سعيد الوردة كموضوع أساسى لهذا  
المعرض الذى حوى أكثر من ستين عملاً ، وهو لم يقصد  
إلى الوردة إلا ليستشف من ورائها ذلك الجانب من  
الفكرة الفنية الذى تعتبر الوردة رمزاً لها ، وهو الجانب  
المشهور باسم الجمال .

ومن المعروف لمعتادى قراءة النقد الحديث فى الفن  
أن كلمة الجمال أصبحت من الكلمات غير المستعملة  
والتي أوشكت أن تفقد معناها الذى يعرفه الناس عامة .

والنقد الحديث عندنا يرغب عن ذكر كلمة الجمال  
ويتشكك فى مجالها ، يساير الخلق الفنى المعاصر فى  
دائرة الفنون التشكيلية التى أصبحت ولها وجهة أخرى  
غير وجهة الفن فى كثير من عصوره المعروفة الكبيرة  
والتي كان هدفها بناء خيال محبب إلى النفس البشرية  
داخل إطار الصورة كما هو معروف فى صور الكثيرين  
من مشاهير الفنانين بالشرق والغرب . أصبحت الكلمة  
الشائنة على كل لسان هى التشويه أو التحريف  
Distortion للأصل الطبعى ، وفى هذه التسمية ذاتها  
الدليل على وجهة الفن المعاصر وما يذهب إليه .

ونحن لا ننكر على الفن المعاصر أن ينحو هذا  
النحو إذ أن العبرة بالقيمة الأخيرة التى يصل إليها العمل  
الفنى .

وقد أراد الفنان فى هذا المعرض أن يصل بنا إلى  
ذلك اللون من القيم النسبية التى تشرح لها النفس

## معرض حامد سعيد

افتتح السيد وزير الثقافة والإرشاد الثقوى فى نهاية الأسبوع  
الأول من شهر فبراير الماضى المعرض الذى أقامه الفنان الكبير  
الأستاذ حامد سعيد فى متحف الفن الحديث ، وكانت كل  
صوره من السوردة .

ونشر هنا كلمتين من هذا المعرض لفنان وأديب ، قلما  
الفنان فهو الأستاذ صلاح طاهر مدير متحف الفن الحديث ،  
وأما الأديب فهو الدكتور محمد مشور ، يتناول كل منهما  
الحديث من زاوية الخاصة :

( ١ )

رأى الأستاذ حامد سعيد أن يقدم للمشاكل الفنية  
فى مصر المعاصرة فى ثلاثة معارض . الأول يتناول  
الرؤية ، وقد افتتح فى ٧ من فبراير سنة ١٩٥٩ فى متحف  
الفن الحديث ، والثانى وموضوعه أهمية التراث ويقام  
فى النصف الأول من شهر مارس بمركز تسجيل الآثار ،  
والثالث وموضوعه الفن والأحداث ولم يعين بعد زمانه  
ومكانه .

وواضح من هذا التقسيم العناية بتناول الموضوع من  
جذوره فى عملية الرؤية واستلهاهم التراث ، ثم أثر هذا  
فى تناول الأحداث التاريخية الجارية ، وكيف يكون لها  
الأثر الباقى على مر الأيام مسجلاً فى أعمال فنية وصنية  
تبقى قيمتها بعد زوال ظروف نشأتها .

وهذا الطريق العمل فى تناول المشاكل الفنية المعاصرة  
وما يتسم به من أسلوب منظم فى التفكير يعتبر فى ذاته  
درساً قيمياً .

وقد كانت السمة الأولى الغالبة على المعرض الأول —

ويتجذب لها الخاطر لما فيها من رقة ودقة وأناقة وصفاء ونورانية وبهجة وأنس وسعادة . وقد وصل إلى أن يعبر عن هذا كله بلمسات رفيقة على سطح الورق الأبيض بالقلم الرصاص . وفي إحدى اللوحات الكبيرة التي يصل طولها ثلاثة أمتار وعرضها متراً ونصف متر .

\*\*\*

فتح لنا الفنان نافذة تطل على الطبيعة كبريها وصغيرها ، أحضرها ويابسها على تعدد أشكالها وتفنن أنواعها في كثرة زائحة لا نعرف في فنها المعاصر عملاً آخر يشبه هذا العمل وما تحقق فيه من قدرة على التكوين والتنظيم كما أتبع لهذا العمل الذي حققه بالقلم الملون ونجح في التعبير عن القيم التصويرية الحق من حيث النور والخط واللون والشكل والرمز بما لا يترك زيادة لمستزيد .

إن هذه اللوحة وحدها لو تصورت أجزائها وبُعِثَتْ على لوحات عدة لكانت بذاتها معرضاً حافلاً . وقد قصد الفنان من عمله هذا درساً عملياً في التودد إلى الطبيعة والتفهم العميق لدقائق معانيها الفنية المستورة عادة عن العيان . وما نقوله عن هذه اللوحة الكبيرة يمكننا أن نقول نظيره عن الرسوم المفردة للوردة الصغيرة ، الوردة هنا عالم حافل ، فيه من الدقائق والرفائق والمشاعر ما يشبع النفس ويجز الخاطر .

ونرى أن نزوع الفنان إلى تأمل هذا الجانب الذي يشبع البهجة في النفوس هو اتجاه فيه من الصحة النفسية ما نحن بحاجة إليه ، إذ أن النفس بعد أن تتعمق هذه المعاني الجمالية وترأها رأى العين والقلب يزداد إيمانها بالحياة دعامة وقوة . وهذا بعينه هو ما ذهب إليه الفنان في

لوحة الإيمان التي تناظر اللوحة الكبيرة التي سبق أن ذكرناها ، ولكنها لا تحمل من الوردية غير ثمرتها : الإيمان هو الثمرة المرجوة من التأمل العميق لمعاني الجمال في الطبيعة ، وهو بنفسه الرسالة التي تحملها هذه الصورة إلى نفس الإنسان المرفقة الحس . نجد في هذه اللوحة أمماً يحمل طفلاً ومن حولها حركة صاخبة : أرض تتشقق ، وبهاجم تتحرك ، وحذور مزروعة ، وحب متجمعة ، وأحجار متناثرة ، وأشجار فارغة ، وأمن واستقرار ، وثبات وصمود ونورانية وسط هذا كله . الأم وأملها فوق الأحداث .

وفي لوحة ثالثة كبرى يحف بها من الجانبين لوحتان كبيرتان لتتاين تحمل كل منهما قيثارة تعزف عليها ، قدم لنا الفنان درساً من الفن القديم أو ما شاء أن يسميه درساً من الفن القديم ، لأنه في حقيقة الأمر أكثر من هذا ، إذ هو إنشاء جديد بعد درس عميق للفن المصري عبر فيه الفنان عن روح الوثام العميق الكامنة وراء الفكر المصري في الفن ، والتي هي — بعد كل اعتبار — الأصل والثرمة في حضارتنا المصرية في عصورها الكبيرة . إن روح الوثام والسكينة الكبرى هي ما حققته مصر على مر العصور في فنونها بدرجة ممتازة يعرفها الجميع ، وهذا ما حاول فناننا أن يقوم به مرة أخرى .

صلاح طاهر

(٢)

عندما زرت هذا المعرض وعرضت له صفحة روحى أدركت لقورى أننى بإزاء نوع جديد من الفن ، لاح لي أن خير ما أصفه به هو أنه فن مهروس على نحو ما سميت من قبل نوعاً خاصاً من الشعر بهذا الاسم .

## وحدة الفنون العمارية بين الآثار القبطية والإسلامية

في مساء يوم ٢٥ من فبراير الماضي ألقى الأستاذ حسن عبد الوهاب بالقاعة المرقسية بدعوة من معهد الدراسات القبطية محاضرة عن وحدة الفنون العمارية بين الآثار القبطية والإسلامية مع عرض بالفانوس السحري ، استهلها بقوله إنه كان من أثر فتوحات العرب أن نشأ فنٌ إسلامي ، وقد وفقوا في تعريب ما كان يحيط بهم ، ولم يكد القرن الأول يوشك على الانقضاء حتى ضربت النقود بالعربية ، كما سادت تلك اللغة في السواوين بدلا من اللغة القبطية .

\*\*\*

ثم قال المحاضر :

ولاشك أن العرب في أول عهد الفتح قد استمناوا بأبناء مصر الأقباط في كثير من ضروب الصناعة ، ولكنهم لم يجمعوا عن تعلم الصناعة وحلقها ، كما أنهم اشتغلوا بزراعة الأرض ، وفي رسالة عمرو بن العاص إلى الخليفة عمر بن الخطاب ما يدحض زعم القائلين بأن العرب الفاتحين ترفعوا عن مزاوله الصناعة والزراعة إذ قال :

« وإني أعلم أمير المؤمنين أني في بلد ، السمر فيه رخيص ، وأني أعالج ما يعالج القوم من حرفة وزراعة » .

\*\*\*

ثم قال المحاضر إن القرنين الأول والثاني كانا مرحلة انتقال تأثر فيها الفن الإسلامي بعدة مؤثرات كان يطبعها بطابعه ، وأولها الفن الأموي الذي ارتفع بمستوى العمارية

فالأستاذ حامد سعيد لم يؤلف لوحات ، ولا نقشن في التلوين أو توزيع ضياء ، بل لم يعدد ما رسم في هذا المعرض من ورود وأشجار بخطوط ، ولكنه صورها بظلال مرهقة تحكي رفاقة نفسه الخاصة وتهمس لنا بالكثير من أسرار الحياة الكامنة في النبات كونها في جميع الأحياء .

وحامد سعيد يخطط ظلالا بأنامل ورعة لأنه يقدس الحياة ويشعر نحوها بشعوره المتصوف إزاء جلال الإله الذي خرجت من بين يديه الحياة بما فيها من جمال دائم التجدد .

\*\*\*

وعندما نشرت حديثي عن هذا المعرض تحت عنوان الفن المهوس تعرضت لنقد فيها للحدث عدم من الفنانين الذين يرون أن فهم التشكيل وتلوين وتخطيط لا ظلال فحسب ، ولكني لا أفرم على هذا النقد ، فالفن أولا وقبل كل شيء تعبير عن الروح ، وهو عملية سيكولوجية فيسيولوجية ، والفن الذي يقتصر على الحواس يأتي في المرتبة الثانية بالنسبة للفن الذي يعبر عن الروح المتفعلة بمشاهد الأحياء وأسرار الوجود ، والفنان الأصيل هو الذي يستخدم من وسائل الفن ما يعبر عن لون روحه ، وما يجوز أن تصلح الوسائل غايات ، وإذا كان التشكيل والتلوين والخطوط أدوات تصلح للتعبير عن بعض النفوس فإن الظلال هي الأخرى أدوات فعالة أو يمكن أن تصبح فعالة بين يدي الفنان الأصيل المختص لنفسه ولقائه وللحياة من أمثال فنان كبير كالأستاذ حامد سعيد .

دكتور محمد منصور

وكذلك كان أبوه، وكلاهما تعلم في مدارس مصر البحرية وفيها تخرج ، وكلاهما قضى حياته على سفن الأسطول المصري وشارك في الجهود والمعارك الحربية التي ساهمت بها مصر في البحرين الأبيض المتوسط والأحمر ، ولذا رأينا أن تقدم لبحثنا هذا عن إسماعيل سرهنك وكتابه بكلمة وجيزة عن أبيه سرهنك بك .

• • •

سرهنك <sup>(١)</sup> بك بن عبد الله افندي الكريدى ، أحضره إبراهيم باشا مع نفر كثير من أطفال جزيرة كريت وشبانها ليتلقوا العلم في مصر ، وكانت سنة لما حضر إلى مصر لا تتجاوز السادسة ، فألحق بمدرسة الجهادية بقصر العيني في سنة ١٢٤٦ هـ (١٨٢٥ م) ، وبعمر خمس سنوات - أى في سنة ١٢٤٦ هـ (١٨٣٠ م) - نقل إلى المدرسة البحرية ، وأتم دراسته بها ، وتولى العمل بعد ذلك في البحرية المصرية وقيادة الكثير من سفنها ، وترقى في وظائفها إلى أن عُيِّنَ «باشمعاون البحرية» في عصر إسماعيل :

ففى سنة ١٢٦٤ هـ (١٨٤٨ م) صاحب إبراهيم باشا عند سفره إلى الآستانة لتسليم فرمان الولاية .

وعندما ساهمت مصر ببعض سفنها لمساعدة تركيا في حرب القرم عُيِّنَ سرهنك بك قبطاناً لغيليون القيوم ، وصافر إلى البحر الأسود .

وفى أواخر عهد سعيد أُحيل إلى المعاش ، ولكنه لم يلبث أن أعيد إلى الخدمة في أوائل عهد إسماعيل (سنة ١٢٧٩ هـ) ، وتنبَّأ بعد ذلك في وظائف كثيرة

(١) ترجم له ابنه إسماعيل ترجمة مطوية في (حقائق الأخبار ، ج ٢ ، ص ٤٥٢ - ٤٥٣)

منذ القرن الأول فقد أُنشئ في المسجد الأقصى والجامع الأموى وبقية الصنوخة وزخرفت بأبدع زخرفة ، وقد سرى ذلك إلى العمال في مصر ، فأُنشأ عبد العزيز بن مروان دار الذهب بالفسطاط ، وأمر بأن تكسى قبتها بالذهب ، وجدّد جامع عمرو ، وأدخل فيه الزخارف . ولقد تطور هذا الجامع في عهد الأمويين من البساطة إلى الفخامة ، ومُحِلَّ به المحراب المجوف اقتداءً بمحراب المدينة كما أقيمت به المنارات والمقصورة .

وظلت مصر تتأثر بالدول الحاكمة فانتقلت إليها فنون سامراً حين بنى أحمد بن طولون مسجده ، كما تأثرت بفنون الفاطميين ، وتوحدت تأثراتها فكان يبدو في الكنائس ما يبدو في المساجد من وحدة في فنون العمارة .

• • •

وقد عزّز المحاضر رأيه بصورة تكشف عن هذه الوحدة الفنية عرضها بالقانوس السحري ، وقال إنه منذ أقدم العصور إلى الآن يقوم العامل المصري ببناء الكنيسة كما يقوم ببناء المسجد .

## كتاب حقائق الأخبار

### عن دول البحار

لإسماعيل سرهنك «باشا»

كتاب «حقائق الأخبار عن دول البحار» من الكتب التاريخية الهامة التي ألُفَّت في مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ومع هذا لا تكاد الكثرة من المثقفين اليوم تعرف عنه شيئاً . ومؤلّفه إسماعيل سرهنك أمير من أمراء البحرية المصرية في هذا القرن ،

نستطيع إذن أن نقول إن إسماعيل سرهنك كان عند التحاقه بالمدرسة البحرية قد أتم دراسته الابتدائية ، وأن سنه كانت تتراوح حينذاك بين الثالثة عشرة والخامسة عشرة ، فإذا عرفنا أن المدرسة البحرية أنشئت في أواخر سنة ١٨٦٧ أمكن أن نقول إنه ولد حوالي سنة ١٨٥٤ م ، أما تاريخ وفاته المعروف ، فقد ذكرت المراجع أنه توفي سنة ١٩٢٤ ، أى في نهاية الربع الأول من القرن العشرين ، ولعل هذا هو السبب في عدم عثورنا على ترجمة له ، فإن أحداً لم يُنحَ حتى الآن بالترجمة لرجال القرن الرابع عشر الهجري (العشرين الميلادي) .

وقد التحق إسماعيل - بعد تخرجه - ضابطاً بالبحرية المصرية ، وترقى في وظائفها المختلفة ، وتولى قيادة كثير من سفن الأسطول المصري ، وشارك في كثير من الحملات البحرية التي قامت بها مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، إما في البحر الأحمر لبسط نفوذها في إفريقية ، أو في البحر الأبيض المتوسط لمساعدة الدولة العثمانية في حروبها مع الصرب والروسيا .

ففي سنة ١٨٧٢ أرسلت الباغرة المحروسة إلى لندن لإصلاحها وكان قيودانها هو قاسم باشا ، ولما تم إصلاحها أعبرت إلى القسطنطينية ، وكان إسماعيل سرهنك واحداً من ضباطها أثناء هذه السفرة (١) .

وفي أكتوبر سنة ١٨٧٥ فتح رموف باشا مدينة هرر ، وبعد قليل ثارت قبائلها ، وقطعت الطرق بين زيلع وهرر ، وعند ذلك سارت من مصر على وجه

- بحرية ومدنية - إلى أن أحيل إلى المعاش للمرة الثانية في سنة ١٣٠٥ هـ (١٨٨٧ م) ، ثم توفي في سنة ١٣١٤ هـ (١٨٩٥ م) .

أما ابنه إسماعيل - وهو من يعنيها هنا - فلم أعر له - بالرغم من البحث الطويل - على ترجمة تلقى الضوء على حياته وجهوده في البحرية أو في التأليف التاريخي ، واضطرت إلى قراءة كتابه «حقائق الأخبار» بأجزاء الثلاثة قراءة بطيئة إلى أن جمعت من بين السطور هذه المعلومات التي أفتع بتقديمها هنا إلى أن أوفّق لي ترجمة أكثر تفصيلاً .

ذكر إسماعيل سرهنك عند كلامه عن البحرية في عصر إسماعيل أن الخلدوي «أمر ناظر البحرية بفتح مدرسة بحرية يدرس بها ما درس بالناظر البحرية بأوروبا» نصدح بالأمر ، والنصب لها من فهم اليافعة في المناظر البحرية الأميرية ، وهم الحائزون على المعلومات الابتدائية ، وكنت من غشيماً ويسهل تمت نظارة مكملوك بك الإنجليزي (١) .

فنحن نفهم من هذا النص أن إسماعيل سرهنك كان تلميذاً من التلاميذ الذين اختيروا للدراسة في المدرسة البحرية الجديدة التي أنشئت في عصر إسماعيل ، والتي كان يتولى نظارتها مكملوك بك الإنجليزي ، وأنه عند التحاقه بهذه المدرسة كان قد أتم الدراسة الابتدائية .

وقد ذكر الدكتور أحمد عزت عيد الكريم أن مكملوك وصل إلى مصر وبدأ عمله في المدرسة البحرية ابتداء من الخامس عشر من صفر سنة ١٢٨٥ هـ (مايو ١٨٦٨) بعد إنشائها بقليل ، وأن تلاميذ المدرسة كانت «تتراوح أعمارهم بين الثالثة عشرة والخامسة عشرة ، وحصلوا العلوم الابتدائية» (٢) .

(١) حقائق الأخبار ، ج ٢ ، ص ٢٨٣

(٢) أحمد عزت عيد الكريم : تاريخ التعليم في مصر ، عصر إسماعيل ، ص ٩٨٣

وبعد فشل الثورة العربية واحتلال الإنجليز لمصر  
ألغيت البحرية المصرية ، ثم أصبح قرويت Corvette  
الصاعقة ، وجعل لتدريب تلامذة المدرسة البحرية ،  
وعين إسماعيل سرهنك مأموراً للبطارية ومعلماً لفني  
الحرب والطوبجية البحرية (١) .

وقد سكنت إسماعيل سرهنك بعد ذلك فلم يذكر  
شيئاً عن الوظائف التي تولاه ، أو متى أحيل إلى  
المعاش . ولكن كتابه « حقائق الأخبار » الذي بدأ  
في طبعه في شوال سنة ١٣١٢ هـ (مارس ١٨٩٥) ذكر  
على غلافه أنه من تأليف إسماعيل سرهنك باشا « ناظر  
المدارس الحربية » .

\*\*\*

وإسماعيل سرهنك ولو أنه يعتبر من رجال القرن  
العشرين لأنه توفي في نهاية الربع الأول منه (سنة ١٩٢٤)  
إلا أنه يعتبر واحداً من مؤرخي مصر في القرن التاسع  
عشر ، لأنه عاش معظم حياته في هذا القرن ، ولأنه  
ألف كتابه « حقائق الأخبار » - موضوع دراستنا هنا -  
في أواخر القرن التاسع عشر ، وطبع الجزء الأول منه  
في بولاق سنة ١٨٩٦ ، وطبع الجزء الثاني سنة ١٨٩٨ .  
أما الجزء الثالث فقد طبع قسم يسيراً جداً منه في سنة  
١٩٢٣ قبل وفاته بسنة واحدة .

وقد حدد إسماعيل سرهنك الغرض من تأليف  
الكتاب في مقدمته ، قال :

« وبعد ، فلما كان الواجب على كل صاحب علم أو صناعة أن  
يجود بمعلومه ويظهر لإفادة أبناء بلاده ، ليشرم بعض الواجب عليه  
تدوينه ، وكانت المؤلفات المصرية التاريخية في اللغة العربية قليلة

السرعة « أوطان » معها بطارية من المدافع على باخرة  
الخرصة ، يقول إسماعيل سرهنك :

« وكنت وقتها من ضباط باخرة الخرصة ، ولما وصلت هذه  
البحر إلى زيلع ، وصلت الشاغل ما تشتهوا ، فبدأت مني إلى ما كان  
عليه قبلاً (١) »

وقال عند كلامه عن تجريد الحملة المصرية إلى  
الجيش في عصر إسماعيل : « وأمر المرحوم قاسم باشا وكيل  
البحرية بسوق كل السفن والبواخر الأميرية المرسية بشر  
الإسكندرية إلى البحر الأحمر ... وقاد قاسم باشا الخرصة بنفسه ،  
وكنت من ضباطها ، وأخذت السفن تنقل الجيوش من السويس إلى  
مصوع » (٢) .

وفي سنة ١٨٧٦ سافرت الخرصة لمساعدة الأسطول  
التركي في الحرب القائمة بين الدولة العثمانية والصرب (٣) .

وكان قومندان الخرصة هو قاسم باشا ، وكان إسماعيل  
سرهنك أركان حرب له .

وفي سنة ١٨٧٨ كان إسماعيل سرهنك ياوراً حريباً  
لقاسم باشا على السفن التي ذهبت لمساعدة تركيا في  
حربها مع روسيا (٤) .

وفي سنة ١٨٨٠ - في عهد توفيق - كان إسماعيل  
سرهنك قبطاناً ثانياً للدارعة « دنقلة » التي تتولى خفارة  
ميناء بورسعيد (٥) .

وفي سنة ١٨٨٣ عين قبطاناً لفرقاطة محمد علي (٦)

(١) حقائق الأخبار ، ج ٢ ، ص ٣٢٥

(٢) المرجع نفسه ، ص ٣٣٠

(٣) المرجع نفسه ، ص ٣٥٠

(٤) حقائق الأخبار ، ج ٢ ، ص ٣٥٢

(٥) المرجع نفسه ، ص ٤٤٦

(٦) المرجع نفسه ، ص ٤٤٩



ذلك الوقت لمدّ نفوذها في إفريقية ، أو لمساعدة تركيا في حروبها مع الصرب وروسيا .

وقد أشار هو إلى مراجعته هذه في المقدمة ، قال :

« وتجدر تصنيفه ، وبوجه وترصيفه ، مستعيناً في ذلك بأثر المؤلفات العربية والتركية والإفرنجية ، القديمة والحديثة ، وبما نشر عند أغلب الأمم من التشرّات الدورية العلمية والبحرية ، وبما لدى من المطبوعات التاريخية ، لأنني من تخرج من المدرسة البحرية المصرية ، ومازس من البحر زمناً طويلاً في سفن الحكومة المصرية ، الحربية وغير الحربية ، ولقد بذلت في ذلك مزيد العناية والتنقيب ، والتلخيص والترتيب ، فبما أحب سرفاً جامعاً شاملاً لأشتات المسائل التاريخية ، والواقع البحرية والحربية ، القديمة والحديثة ، بين شرقية وغربية .. الخ »

والمستصف للكتاب يدرك لأول وهلة المجهود الضخم الذي بذله إسماعيل سرهنتك عند وضع كتابه ، فهو لا ينسئ المصادر القديمة فيرجع إلى ابن خلدون والمقرئزي وخليل بن شاهين والقلقشندي وغيرهم من المؤرخين الإسلاميين . فإذا وصل إلى العصر الحديث تضخمت مكتبة مراجعته وكثر عندها ، وتعددت ألوانها ولغاتها ، فهو يرجع عند تاريخه لمصر مثلاً إلى « المؤرخ الإنجليزي جون كارنوك » (١) ، وإلى « الأميرالي الفرنسي جوربان دولاغرافيه في كتابه البحرية . المسمى « دوريا وبارباروس » (٢) ، وإلى « فيلكس مانجان في تاريخه عن مصر المطبوع في باريس سنة ١٨٣٩ » (٣) ، وإلى « إدوار جوان » في كتابه « مصر في القرن التاسع عشر » ، وإلى تاريخ كلوت بك المطبوع في باريس ، وإلى « المستر ماك كونه » في كتاب أثنه عن تاريخ الحسديو إسماعيل (٤) .... الخ .. الخ .

لا تنفى بالمرام ، وإن شئت فقل إنها لا تنفى عليها ، ولا تروى غليلاً ، عسرياً ما اقتص منها بتاريخ الدول البحرية ، ذات الشأن الأول في توسيع نطاق المدنية الحاضرة ، وتسهيل سبل المواصلات البعيدة ، وكانت أهمية التاريخ وبنافعه كما لا يخفى ضرورية لجميع طبقات الأمة ، لهذا كان يحل في خاطري من زمن طويل أن أضع في هذا الخصوص مؤلفاً شاملاً لتواريخ الدول البحرية القديمة والحديثة ، مداركة هذا التقصير ... الخ »

وقد رجح المؤلف عند وضع كتابه الموسوعي إلى عدد ضخم من المراجع القديمة والحديثة المكتوبة باللغات التي كان يتقنها ، وهي : العربية والتركية والإنجليزية والفرنسية ، كما استعان بعدد كبير من المجالات والتشرّات الدورية المتصلة بتاريخ الدول والأمم التي أروخ لها ، أو بموضوع البحرية بوجه خاص .

أما المعين الأكبر الذي استقى منه كثيراً من المعلومات والحقائق . وبخاصة عند التأريخ البحرية الإسلامية أو العثمانية أو المصرية ، فهو معلوماته وتجاربته ودراسته الخاصة ، فقد كان أبوه منذ طفولته إلى أن مات من رجال البحرية ، وكان هو كذلك تلميذاً بالمدرسة البحرية ، ثم قضى حياته على سفنها ، وتدرّج في وظائفها إلى أن وصل إلى أعلى رتبة ، وهي رتبة « فريق » (١) قبيل موته ، وعمل مع معظم رجال البحرية المصرية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وكانت تربطه وإياهم أواصر الزمالة أو الصداقة ، كما شارك في معظم العمليات الحربية البحرية التي ساهمت فيها مصر في

(١) كتب على غلاف الجزئين الأول والثاني من « حقائق الأعيان » أنهما من تأليف « الميرالاي إسماعيل سرهنتك ناظر المدارس البحرية » وكتب على غلاف القسم الأول من الجزء الثالث المطبوع سنة ١٩٢٣ قبل وفاة المؤلف بسنة واحدة أنه من تأليف « الفريق إسماعيل سرهنتك باشا » .

(١) حقائق الأعيان ، ج ٢ ، ص ٢٢

(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٨

(٣) حقائق الأعيان ، ج ٢ ، ص ٨٩

(٤) المرجع نفسه ، ص ٣٥٧

ليقوب أرتين ، و « قاموس القضاء والإدارة » لفيليب جلال ... الخ

ولم يفضل إسماعيل سرهنتك عن أهمية الصحف والمجلات كمرجع رئيسي ، ففي كتابه إشارات كثيرة إلى الرجوع إلى « الوقائع المصرية » وإلى « جريدة الطائف » التي كان يصدرها المرابيون .. وغيرها كثير .

وقد رجع سرهنتك إلى مرجع آخر يفوق هذه المراجع جميعاً في الأهمية ، وإن كان لم يحصه ضمن مراجعه التي ذكرها في مقدمته ، وذلك هو وثائق العصر الذي عاش فيه ، فالكتاب مليء بعدد كبير جداً من الوثائق الهامة التي تلقى أضواء جديدة على تاريخ مصر والدول التي اتصلت بها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وقد استطاع سرهنتك أن يحصل على صور هذه الوثائق بحكم مركزه والوظائف العامة التي تولّاها في البحرية ، وصلات الصداقة والزمالة التي كانت تربط بينه وبين كثير من رجال الحكم والجيش والبحرية . وبعض هذه الوثائق نادر لا يوجد في مرجع آخر ، فهو قد أورد مثلاً ثبناً قديماً بأسماء سفن مصر ومقاساتها وأبعادها في عصر محمد علي ، ونص على أنه عثر على هذا الثبنت مكتوباً بخط المرحوم حسن باشا الإسكندراني ( قائد الأسطول المصري في ذلك العصر ) « عند ولده صاحب السعادة محسن باشا »<sup>(١)</sup> .

وأورد كذلك بياناً كاملاً بالاستحكامات العسكرية على الشواطئ المصرية في عصر محمد علي ، وما كان بها من المدافع والنخائر ، وقال إنه عثر على هذا البيان

أما المراجع العربية فهو يرجع إلى أحسنها وأوثقها ، وكثير منها من تأليف مؤرخين معاصرين للأحداث التي يكتب عنها ، فهو عند التأريخ للجيش والبحرية في عصر محمد علي مثلاً يرجع إلى كتاب الشيخ خليل ابن أحمد الرجبي الشافعي - أحد علماء الأزهر - وعنوانه « تاريخ محمد علي باشا » ويشير إلى أنه رجع إلى النسخة المخطوطة من هذا الكتاب المحفوظة في دار الكتب ( المصرية ) .

وهو عند التأريخ للتوسع المصري في إفريقيا يرجع لكثير من المراجع التي كتبها المعاصرون ، مثل كتاب « جبر الكمر في الخلاص من الأسر »<sup>(٢)</sup> ل محمد رفعت ( أحد الضباط المصريين الذين أسروا إبان الحملة المصرية على الحبشة ) ، وكتاب « تاريخ الحرب السودانية »<sup>(٣)</sup> لجبرائيل حداد ، وكتاب « غرائب الزمان في فتح السودان »<sup>(٤)</sup> ل محمد طلعت ، و « دليل إفريقية » ل محمد محسن بك ( الكاتب الثاني للمندوب العالي السلطاني بمصر ) ، وكتاب « السيف والثار في السودان » ل سلاطين باشا ، و « رحلة سليم قبودان إلى أعالي النيل » .... الخ

• • •

أما عند التأريخ لمصر في العصر الحديث فقد رجع إلى عدد كبير من الكتب التي ألفها معاصروه ، ومنها على سبيل المثال : « البحر الزاخر » ل محمد فهمي ، و « مصر للمصريين » لسليم نقاش ، و « التعليم في مصر »

(١) طبع هذا الكتاب في مطبعة الآداب بالقاهرة ، القاهرة ١٩١٤ هـ

(٢) نشر هذا الكتاب تباعاً في مجلة الطائف ، ثم طبع بعد ذلك

في القاهرة ١٨٨٧ م

(٣) طبع في مطبعة السلام بالقاهرة ١٩١٤ هـ .

« بين أوراق قديمة من أوراق المرحوم حسن باشا الإسكندراني مدير دار الصناعة » (١).

• • •

ومن الوثائق الهامة النادرة التي أوردتها لإسماعيل سرهنك في كتابه :

— صورة خطاب كتبه السلطان ماجد ابن سعيد سلطان زنجبار في المحرم سنة ١٢٨٢ هـ إلى الخديو لإسماعيل ، وأعطاه لمصطفى بك العرب قائد السفينتين المصريتين «الابراهيمية» و«سمند» ، بمناسبة مرورهما بزنجبار في طريقهما من البحر الأبيض المتوسط إلى البحر الأحمر عن طريق رأس الرجاء الصالح

— خطاب بقلم عبد الله باشا فكرى صادر من الخديو لإسماعيل إلى الأمير محمد بن عائض ، أمير عسير ، وتاريخه شعبان سنة ١٢٨٢ هـ .

— خطاب بقلم عبد الله باشا فكرى مرسل في أكتوبر سنة ١٨٦٧م من الخديو لإسماعيل إلى تيودورس ملك الحبشة للتوسط بينه وبين الحكومة الإنجليزية لإطلاق سراح التجار والقسس الإنجليز الذين كانوا قد أسروهم ملك الحبشة .

— خطاب بقلم عبد الله فكرى ، مرسل من الخديو لإسماعيل إلى سلطان مراکش محمد بن عبد الرحمن ، رداً على خطاب كان قد أرسله السلطان إليه يطلب فيه تعليم بعض شبان المغرب فنّي الطباعة وصناعة البارود في مصر .

— مشروع معاهدة كان يعرضها سلطان زنجبار

راغباً دخول مملكة زنجبار تحت حماية مصر « بشرط أن يكون لها إزاء الدولة العثمانية الحقوق التي لمصر » ... الخ .

والمهجع الذى وضعه المؤلف لكتابه هو التأريخ للدول ذات التاريخ البحرى فى العصور القديمة والحديثة ، وطريقته عند التأريخ لكل دولة أن يتكلم عن موقعها الجغرافى ، ثم يؤرخ لتطورها البحرية والتجارية ، ويتبع ذلك بالحديث عن الدولة « وتأسيسها ، ومشاهير ماوكها ، وما حدث فى زمنهم من الحوادث المهمة ، وقوتها البحرية ، وسفنها الحربية ، وغير ذلك مما له مساس بهذا الخصوص » (١) .

وقد قسم كتابه ثلاثة أجزاء :

تقدم للجزء الأول مقدمة عامة فى البحرية والملاحة عند الدول الأوروبية والدول الإسلامية ، وأتبعها بتاريخ موجز للإنسان منذ الخليقة ولحادثه الطوفان ، ثم أرخ فى هذا الجزء للدول البحرية فى العصور القديمة ( وهى دول الفينيقيين والميديين والقرس واليونان والرومان ) ، ثم لدول العرب قبل الإسلام وبعده . وخاصة دول شمال إفريقيا ( مراکش والجزائر وتونس ) ، والدولة التركية العثمانية .

أما الجزء الثانى فقد خصصه للتأريخ لمصر فى كل عصورها القديمة والوسطى والحديثة ( وهو أهم أجزاء الكتاب ) .

والجزء الثالث خصصه للتأريخ لبقية دول أوروبا الحديثة ، وهى فرنسا وإنجلترا والروسيا وألمانيا والسويد والنرويج والدانماركة وهولندا وبلجيكا والنمسا وإيطاليا

ولسبانيا والبرتغال وملكة اليونان الحديثة<sup>(١)</sup> . غير أنه لم يطبع من هذا الجزء إلا قسمٌ يسيرٌ يتضمن التاريخ لفرنسا إلى عصر شارل السابع .

ولسنا نعرف شيئاً عن مصير بقية الكتاب : هل أتم المؤلف كتابته ولم يطبع . أم أنه توفي قبل أن يتمه<sup>(٢)</sup> .

والكتاب على هذا الوضع يدخل في نطاق مجموعة الكتب التي كتبت في مصر في القرن التاسع عشر للتأريخ للعالم ، من أمثال « البحر الزاخر » لمحمود فهمي والكافي » لشاروبيم ، ولكنه يختلف عنها في أن المؤلف ركز اهتمامه عند التأريخ لكل دولة بالبحرية وكل ما يتصل بها ، كالأسطول ، وأنواع السفن ، وسدور الصناعة ، وفن الملاحة ، والحرب ، والبحرية ومواقفها ، والترجمة لمشاهير قواد البحر وأمراته ... الخ .

وأهم أجزاء الكتاب - كما أسلفنا - هو الجزء الخاص بمصر أولاً ، وبالدولة العثمانية ثانياً ، فهو عند التأريخ لدول العالم الأخرى لم يفعل أكثر من أن لخص

(١) مقدمة « حقائق الأعيان » ، ولا حظ أن الخطة التي وضعها المؤلف لكتابته لم تتضمن التأريخ للأمريكتين ، بل اقتصر فيها على العالم القديم وسده .

(٢) قدم إسماعيل سرهنك في افتتاحية القسم الأول من الجزء الثالث مدرين لتأخره في إتمام الكتاب ، أما المدر الأول فهو تغيير الحالة السياسية ، ولعله يقصد الحرب وما أعقبها من قيام ثورة سنة ١٩١٩ ، وأما المدر الثاني فهو إلغاء مطبعة بولاق نماذج الحروف التي طبع بها الجزآن الأول والثاني من الكتاب ، ووضعها لحروف جديدة ، تخالف رسم هذا الطبع ، فأصبح الاستمرار فيه مستلزماً بالشكل الجديد ، لتباين الرسم والقاعدة القديمة .

ونقل عن الكتب الأوروبية ، أما الأجزاء الخاصة بمصر والدولة العثمانية فليئة بالبيانات والإحصاءات والوثائق الهامة النادرة التي لا نكاد نجد لها في مرجع آخر ، وفيها كذلك تراجم وافية مفيدة لعدد كبير من رجال البحرية<sup>(١)</sup> والجيش والدولة في مصر في القرن التاسع عشر .

ولإسماعيل سرهنك ينتهي في كتابه هذا إلى مدرسة عغ مبارك ، فهو قد ثقف ثقافة عسكرية ، ودرس في المدرسة البحرية علوم الفلك والجغرافية والرياضة ، وفن الملاحة وخرط البحار ، وفن الطوبجية البحرية ، والتاريخ البحري ، كما درس اللغات العربية والتركية والإنجليزية ، وقد أفاد من هذه الثقافة العسكرية العلمية كثيراً عند تأليف كتابه ، والأثر واضح في شروحه وتعليقاته الكثيرة التي حاول فيها أن يعرف بأنواع السفن والمصطلحات البحرية والحربية التي ورد ذكرها في ثنايا كتابه .

دكتور جمال الدين الشيال

## أبناء متفرقة

♦ تعرض الآن على مسرح أمباسادور بلنسدن مسرحية « المصيدة » للكاتبة المعروفة أجانا كريستي . وقد ظلت هذه المسرحية تعرض سبع سنوات متصلة على هذا المسرح .

♦ ظهرت في لندن ترجمة جديدة لمقدمة ابن خلدون ، بقلم فرانك روزينثال ، الذي نقل المقدمة من اللغة العربية رأساً .

(١) من القواد والقبوضات الذين ترجم لهم - على سبيل المثال لا الحصر - : عشوش باشا ، حسن باشا الإسكندراني ، سليمان حلاوة قبودان ، لطيف باشا ، رضوان باشا ، مصطفى باشا الطوبيه لى ، مصطفى باشا العرب ... الخ .

أخرى ، واسم الناشر . وتاريخ ظهور الكتاب ، وعدد صفحاته .

وهذه فكرة طيبة جداً لو أن الدار تبهر عليها فتتشر طائفة من هذه القوائم في شتى المسائل والمشكلات العامة لتكون عوناً للباحثين والدارسين يساعدهم على تلمس المراجع الخاصة بكل مسألة يدرسونها أو يؤلفون فيها .

• أوشكت دار الكتب أن تنتهي من طبع الجزء الخامس عشر من كتاب « الأغاني » . وكنا قد تكلمنا في العدد الماضي من « المجلة » على الجزء الرابع عشر من هذا الكتاب . ورجونا أن تسرع دار الكتب في إنجاز طبع هذا الأثر الأدبي الضخم ، وما زلنا نتنظر تحقيق هذا الرجاء . كما نرجو إعادة طبع ما قد فقد من أجزاءه .

كل ذلك يشك أن يصدر قريباً الجزء السادس من كتاب « الجامع لأحكام القرآن » للقرطبي الذي أعادت الدار نشره بعد نفاذه . ولعلها تأخذ في إعادة طبع أجزاءه الأخرى التي نفدت بعد أن أتمت طبع هذا الكتاب .

ولعلها كذلك تنظر في إعادة الأجزاء الأولى من كتاب « النجوم الزاهرة » . وإعادة طبع كتبها الأخرى مثل « صبح الأعشى » وغيره .

• كان الأستاذ نجيب العتيقي قد نشر الطبعة الثانية من كتابه « المستشرقون » سنة ١٩٤٧ بإضافات كثيرة على طبعته الأولى . ثم أعاد النظر من جديد في هذا الكتاب لينشر طبعته الثالثة . وقد تضاعفت صفحات الكتاب بدراسات مستحدثة في الاشتراق . وبرجمات جديدة لطائفة كبيرة من المستشرقين :

وقد استند المترجم في عمله إلى عدة مخطوطات وأضاف إلى النص مقدمة طيبة : وعدة هوامش .

وتقع الترجمة والمقدمة في ثلاثة مجلدات ، أخرجهما دار روتليدج وكيجان پول بلندن .

♦ في القاهرة الآن تاريخ للأدب الإنجليزي في ستة أجزاء من طبعة بينجوين المعروفة .

والأجزاء تتناول الأدب الإنجليزي من عهد تشوسر إلى الآن .

♦ ظهر في موسكو كتاب جديد عن الشاعر فلاديمير ماياكوفسكى بعنوان : « ضوء جديد على ماياكوفسكى » .

ويقول بروفيسور إيتيميل ، أستاذ الأدب المقارن بجامعة السوربون ، إن هذا الكتاب هو الآن موضع نقاش بين طلبة جامعة موسكو . وهو يحتوى على وثائق لم تنشر حتى الآن ، تتصل بحياة ماياكوفسكى : بينها خطابات منه إلى تروتسكى .

وكان البروفيسور إيتيميل قد دُعى في أكتوبر الماضي لإلقاء سلسلة من المحاضرات على طلبة جامعة موسكو ، موضوعها « الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر » .

♦ نشر قسم الإرشاد بدار الكتب أخيراً قائمة ببليوجرافية بالكتب والمراجع التي تبحث في موضوع « كفاح العرب في سبيل الحرية والوحدة » .

وتقع هذه القائمة في ٥٤ صفحة من القطع الكبير عن الكتب العربية و ١٨ صفحة عن الكتب الإنكليزية ؛ يذكر فيها اسم الكتاب ، واسم مؤلفه ؛ ثم جهة نشره سواء كانت القاهرة أو أية مدينة

الاجتماعية على إيفاد ثلاث بعثات للفنون الشعبية إلى جامعات استكهولم وأوسلو واندريانا في الولايات المتحدة الأمريكية . والمعروف أن مادة الفولكلور قد دخلت في برامج التعليم الجامعية ( في بلاد الشمال الأوروبي ) منذ سبعين سنة .

• يضم العدد الأول من « مجلة الفنون الشعبية » الصادرة عن مركز الفنون الشعبية بالقاهرة الدراسات والمقالات الآتية : تقديم للسيد وزير الثقافة والإرشاد القومي - عهد للدكتور حسين فوزي - ما هو مركز الفنون الشعبية للأستاذ رشدي صالح - البطولة في الأدب الشعبي للدكتور عبد الحميد يونس - آلات الموسيقى الشعبية المصرية للدكتور محمود أحمد الحفني - تسجيلات من التيوم والصحراء الغربية لبعثة مركز الفنون الشعبية للتسجيلات - نماذج من الأغاني الشعبية الشفافية - متحف التقاليد الشعبية في دمشق - مركز رعاية الفنون الشعبية في الكويت للأستاذ حمداً رجب مدير دائرة الشؤون الاجتماعية - فهرس بالمطبوعات والمخطوطات المتعلقة بالفلاح المصري فيها بين الحملة الفرنسية وسنة ١٩٥٥ - التعريف بحركة الفولكلور في العالم للأستاذ رشدي صالح - دراسة في الرقص الشعبي للسيدة نفيسة الغمراوي .

وأما القسم الفرنسي والإنجليزي فيضم ترجمة لقلبي السيد وزير الثقافة والدكتور حسين فوزي - والمهلبية للدكتور عبد الحميد يونس - وألف ليلة للدكتورة سهر القباوي - ودراسة مقارنة في تفسير الرسوم الحائطية للأستاذ سعد الحاداد .

وبتحقيقات واسعة عما نشر هؤلاء المستشرقون أو ألقوا في ثقافة الشرق . وسيقدم الكتاب للطبع قريباً . ويقتظر أن تبلغ صفحاته حوالي ١٤٠٠ صفحة .

وما يزيد في قيمة الطبعة الجديدة أن الأستاذ العقيقي قد أرسل نسخاً منها - قبل تقديمها للطبع - إلى الهيئات الاستشارية والجامعات العلمية في الخارج للاطلاع عليها حتى تكون الطبعة الجديدة وافية بكل ما جد في موضوع الكتاب .

• من الكتب التي ترقبها المكتبة العربية في شوق : كتاب « الأعلام » الذي صنفه ونشره الأستاذ خير الدين الزركلي منذ ثلاثين عاماً في ثلاثة أجزاء كبيرة كانت مرجعاً من أهم المراجع . وقد ظل الأستاذ الزركلي يبعد النظر - طيلة هذه السنوات - في كتابه ، ويضم إليه الكثير من التراجم والمعلومات حتى بلغ عشرة أجزاء أوشكت جميعها على الظهور .

• يقوم الدكتور لويس عوض بنشر كتاب بالإنجليزية عن أسطورة « الإله بروميثيوس سارق النار » وتطورها في الآداب الأوروبية ولا سيما الإنجليزية والفرنسية والألمانية .

ونشر له كذلك دار الكتاب المصري كتاباً يشتمل على نحو ثلاثين مسرحية من روائع المسرحيات العالمية باسم « الروائع » . وقد قصر الجزء الأول منه على التراجميات ، وسيعقبه بكتاب آخر يتضمن الكوميديات .

• وافق المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم